

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

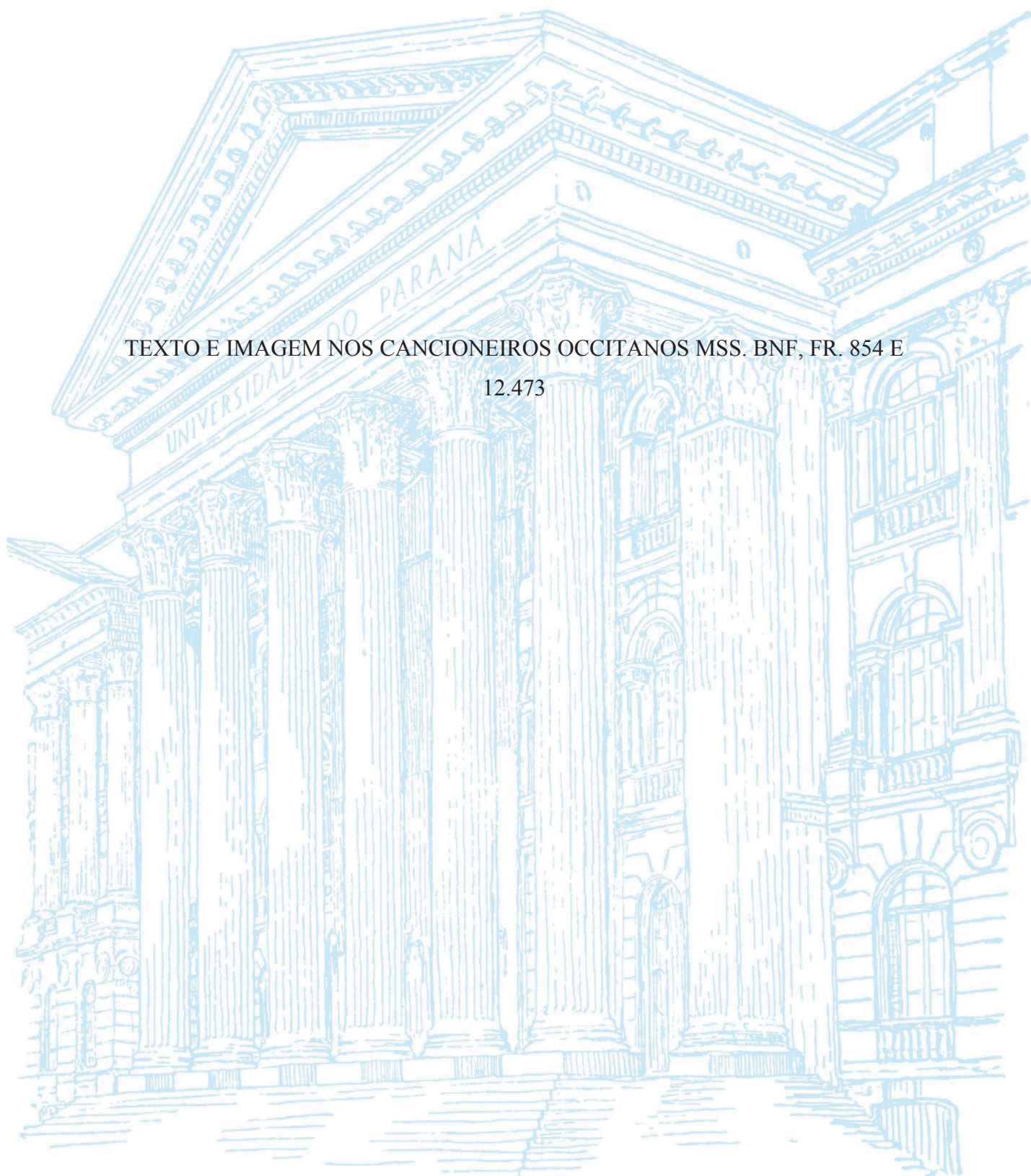
ROBERTA MACÊDO DA GAMA BENTES

TEXTO E IMAGEM NOS CANCIONEIRO OCCITANOS MSS. BNF, FR. 854 E

12.473

CURITIBA

2019



ROBERTA MACÊDO DA GAMA BENTES

TEXTO E IMAGEM NOS CANCIONEIROS OCCITANOS MSS. BNF, FR. 854 E
12.473

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em História, no Curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Profa. Dra. Marcella Lopes Guimarães.

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Bentes, Roberta Macêdo da Gama

Texto e imagem nos cancioneros occitanos Mss. BnF, FR. 854 e
12.473. / Roberta Macêdo da Gama Bentes. – Curitiba, 2019.

Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Profª. Drª. Marcella Lopes Guimarães

1. Canções de trovadores – Idade média - História. 2. Iluminuras de
livros e manuscritos medievais - História. 3. Trovadores – Itália - História.
I. Título.

CDD – 851.1

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **ROBERTA MACÊDO DA GAMA BENTES**, intitulada: **TEXTO E IMAGEM NOS CANCIONEIROS OCCITANOS MSS. BNF FR. 854 E 12.473**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua Aprovacao no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 25 de Junho de 2019.


MARCELLA LOPES GUIMARÃES
Presidente da Banca Examinadora


MARIA CRISTINA PEREIRA
Avaliador Externo (USP)


ANA LUIZA MENDES
Avaliador Externo (SEED)



Dedico a produção desse trabalho à minha família Bentes Surkamp, e os frutos desse grande amor chamados Morgana e Guivenere.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora Profa. Dra. Marcella Lopes Guimarães quem confiei plenamente e me guiou, sendo uma verdadeira luz para desbravar a estrada da escrita.

Às professoras da minha banca de qualificação Profa. Dra. Carmem Druciak e Profa. Dra. Maria Cristina Pereira que apresentaram perspectivas extremamente relevantes para o avanço da pesquisa e me instigaram para ir mais fundo.

Um espaço especial para a Profa. Dra. Fátima Regina Fernandes que me auxiliou para uma escrita e visão crítica da própria História nos Seminários; Maria Cristina Parzowski, secretária do PPGHIS, pelos auxílios durante essa caminhada.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), agradeço pela bolsa de mestrado que possibilitou a execução desta pesquisa.

Sou extremamente grata às minhas famílias Bentes e Surkamp que me inspiraram a seguir em frente com fé e esperança no amanhã.

Aos meus amigos Giovana Milanetto, Luísa Magalhães, Renata Vasconcellos, Mariana Dias, Lucian Augusto, André Grandi, Isabela Ribeiro e Tauana Assunção que presenciaram as alegrias e dificuldades do dia-a-dia da escrita; e aos amigos de pós-graduação Lucas Augusto, Thaís Rosário, Celiane Costa, Andréia Caprino, Helena Leite, Luzia Lima e William Funke que tornaram o caminho mais leve nas aulas, no grupo de conversas e nos encontros.

Não posso deixar de expressar meu agradecimento ao meu marido Wagner Surkamp, minhas filhas Morgana e Guinevere e a Deus, que me dão força e sentido nessa vida.

Imagens nos permitem “imaginar” o passado de forma mais vívida.

Stephen Bann

RESUMO

Esta dissertação analisa textos e imagens dos cancioneiros occitanos produzidos no norte da região do Vêneto no século XIV e hoje guardados na *Bibliothèque Nationale de France* identificados como Mss. BnF, Fr. 854 (Cancioneiro I) e 12473 (Cancioneiro K). A pesquisa se desdobrou em cinco personagens que contribuíram ricamente na elaboração do cenário sócio-político-cultural do *Langue d'Oc* durante o século XI e XII: Guilherme IX d'Aquitânia, Jaufré Rudel, Bernard de Ventadorn, Bertrans de Born e Arnaut Daniel. Estas personagens tiveram registradas suas *vidas*, representações imagéticas, produções líricas e *razós*. Tivemos como objetivo nesta pesquisa realizar uma análise que conjugasse as perspectivas da História e da História da Arte para iluminar a diferença entre as figurações nos cancioneiros e construir uma interpretação das imagens através do conteúdo escrito nas *vidas* e *razós*, o que assegurou uma compreensão com viés de "duplo filtro metatextual". Do ponto de vista metodológico, foi realizada uma adaptação da proposta elaborada por Marcella Guimarães para o estudo dos elementos das biografias tardo-medievais, através de palavras-chaves das vidas dos *troubadours* que permitiu a execução da análise crítica e comparativa. Como resultado, aventamos a possibilidade de que as iluminuras presentes no Cancioneiro I seriam as representações dos valores culturais da região do *Langue d'Oïl*, enquanto as iluminuras do Cancioneiro K seriam da região do *Langue d'Oc*.

Palavras-chaves: *troubadours*; *Langue d'Oc*; cancioneiro medieval; iluminuras; Vêneto.

ABSTRACT

This work analyzes texts and images of occitan songbooks identified as Mss. BnF, Fr. 854 (Songbook I) and 12473 (Songbook K), produced in the region of Venetia in the fourteenth century and today located at the *Bibliothèque National de France*. The research is about five characters who richly contributed to the construction of the social, political and cultural scene of *Langue d'Oc* during the eleventh and twelfth century: William IX of Aquitaine, Jaufré Rudel, Bernard of Ventadorn, Bertrams of Born and Arnault Daniel; they had their *vidas*, *razós*, lyrical poetry and medieval illuminations recorded. The goal of this research was to make an analysis through the perspective of history and art history that would justify the differences between their images in the songbooks. This perspective instigated a new form of analysis based in their respective *vidas* and *razós*, evaluating the images by a “double filtered meta-text analysis”. Methodologically, it was made an adaptation of Marcella Guimarães’ for the study of Late Middle Ages biographic elements through the keywords in the troubadours’ *vidas* that granted the execution of the critical and comparative analysis. As a result, we ventured the possibility that the images present in Songbook I would be portraying the *Langue d’Oil* region cultural values, while the images in Songbook K would be *Langue d’Oc*’s.

Keywords: *troubadours*; *Langue d’Oc*; medieval songbooks; medieval illuminations; Venetia.

LISTA DE IMAGENS

1	PERDIGON E SEU VIOLINO NO CANCIONEIRO I – FÓLIO 49R	23
2	PERDIGON E SEU VIOLINO NO CANCIONEIRO K – FÓLIO 36R.....	24
3	DIAGRAMAÇÃO PRESENTE NO MANUSCRITO BNF, FR. 12473. <i>TROUBADOUR</i> PEIRE VIDAL, F. 39R.....	31
4	PRESENÇA DE ALGARISMOS ARÁBICOS ESCRITOS EM GRAFITE. BNF, FR. 854, F. 4V.....	33
5	DETALHE DA MARMORIZAÇÃO DO PAPEL E DAS COSTURAS DA ENCADERNAÇÃO. BNF, FR. 854.....	34
6	ANOTAÇÕES COM LETRA CURSIVA NO FÓLIO DE PROTEÇÃO. BNF, FR. 854.....	35
7	DIAGRAMAÇÃO E <i>LAYOUT</i> DO MANUSCRITO. BNF, FR. 854 F. 121V E 122 R.....	37
8	ANOTAÇÕES EM LETRA CORRIDA, LETRA DIFERENTE DA DO ESCRIBA. BNF, FR. F. 13R.....	37
9	PERGAMINHO COLADO NA CAPA COM A IDENTIFICAÇÃO DO MANUSCRITO SEM MARMORIZAÇÃO. BNF, FR. 12473. VERSO DA CAPA DURA.	39
10	ANOTAÇÕES DE DIFERENTES NUMERAÇÕES E BIBLIOTECAS. BNF, FR. 12473, F. IIR.....	40
11	PRESENÇA DE NUMERAÇÃO EM GRAFITE COM A PAGINAÇÃO DO <i>TROUBADOUR</i> . BNF, FR. 12473, F. VV.	41
12	PROTEÇÃO FEITA DE PAPEL VEGETAL PARA AS ILUMINURAS. BNF, FR. 12473, F. 1R.....	42
13	ETIQUETA QUE INDICA A DATA DA RESTAURAÇÃO, ASSIM COMO A SUA NUMERAÇÃO. BNF, FR. 12473, VERSO DA CONTRA-CAPA.....	44
14	REGIÃO DE MONTFERRAT E DO VÊNETO.....	47
15	LO COMS DE PEITIEUS NO CANCIONEIRO I – F. 142V	53
16	LO COMS DE PEITIEUS NO CANCIONEIRO K – F.128R.....	53
17	MAPA DOS TERRITÓRIOS DE GUILHERME IX EM DESTAQUE VERDE	56
18	MAQUETE DE COMO SERIA O CASTELO DE GUILHERME IX.....	57
19	JAUFRE RUDEL NO CANCIONEIRO I – F. 121V.....	59
20	JAUFRE RUDEL NO CANCIONEIRO K – F. 107V	59

21	MAPA COM A REGIÃO DE BLAYE EM VERMELHO	61
22	RUÍNAS DO CASTELO DOS RUDEL EM BLAYE NOS DIAS ATUAIS	62
23	MAPA DA REGIÃO DE TRIPOLI E ANTIOQUIA	64
24	BERNARTZ DE VENTADORN NO CANCIONEIRO I – F. 26V	66
25	BERNARTZ DE VENTADORN NO CANCIONEIRO K – F. 15V	66
26	MAPA DA REGIÃO DE LIMOUSIN EM VINHO	69
27	REGIÃO DE LISOUSIN COM LOCALIZAÇÃO DE MOUSTIER- VENTADOUR EM AZUL	70
28	RUÍNAS DO CASTELO DE VENTADORN NOS DIAS DE HOJE	70
29	BERTRANS DE BORN NO CANCIONEIRO I – F. 174V	73
30	BERTRANS DE BORN NO CANCIONEIRO K – F. 160R	73
31	MAPA DA REGIÃO DE PÉRIGORD EM LARANJA	75
32	REGIÃO DE PÉRIGORD – ATUALMENTE PERIGUEUX – COM HAUTEFORT COM MARCAÇÃO EM AZUL ESCURO	75
33	CASTELO DE HAUTEFORT NOS DIAS ATUAIS	76
34	BERTRANS DE BORN NO INFERNO DA DIVINA COMÉDIA	78
35	ARNAUTZ DANIELS NO CANCIONEIRO I – F. 65R	81
36	ARNAUTZ DANIELS NO CANCIONEIRO K – F. 50R	81
37	MAPA DA REGIÃO DE PÉRIGORD EM LARANJA	83
38	REGIÃO DE PÉRIGORD – ATUALMENTE PERIGUEUX – COM RIBÉRAC COM MARCAÇÃO EM ROSA	84
39	DEPARTAMENTOS FRANCESES DOS POETAS DEMARCADO EM BRANCO	90
40	LO REIS D’ARAGON NO CANCIONEIRO I – F. 108R	103
41	LO REIS D’ARAGON NO CANCIONEIRO K – F. 94R	103
42	COMTESSA DE DIE NO CANCIONEIRO I – F. 141R	104
43	COMTESSA DE DIE NO CANCIONEIRO K – F. 126V	105
44	MONGE DE MONTAUDON NO CANCIONEIRO I – F. 135R	106
45	MONGE DE MONTAUDON NO CANCIONEIRO K – F. 121R	107
46	AIMERICS DE SARLAT NO CANCIONEIRO I – F. 123R	108
47	AIMERICS DE SARLAT NO CANCIONEIRO K – F. 108V	108

LISTA DE TABELAS

1	TABELA DE TROVADORES PRESENTES NOS CANCIONEIROS I, K, A	
E M	27
2	TABELA GERAL	88
3	TABELA INDIVIDUAL DE GUILHERME IX.....	91
4	TABELA INDIVIDUAL DE JAUFRE RUDEL.....	91
5	TABELA INDIVIDUAL DE BERNARD DE VENTADORN	92
6	TABELA INDIVIDUAL DE BERTRANS DE BORN	92
7	TABELA INDIVIDUAL DE ARNAUT DANIEL	93
8	COMO SE DÃO AS REPRESENTAÇÕES IMAGÉTICAS EM CADA CANCIONEIRO	96
9	CLASSIFICAÇÃO ELABORADA PELA AUTORA E EXEMPLOS DE POETAS	109

LISTA DE SIGLAS

BNF	-	Bibliothèque National de France
F	-	Fólio
FR	-	Francês
LAT	-	Latim
MS	-	Manuscrito
R	-	Fólio de rosto
V	-	Fólio verso
VAT	-	Biblioteca do Vaticano

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	O QUE É UM CANCIONEIRO?.....	22
2.1	O CANCIONEIRO E O ROMANCE OCCITANO	22
2.2	OS CANCIONEIROS NA SUA MATERIALIDADE.....	30
a.	Cancioneiro I	31
b.	Cancioneiro K.....	38
3	CONTEXTO E REPRESENTAÇÕES.....	45
3.1	A REGIÃO DE PRODUÇÃO DOS CANCIONEIROS	45
3.2	NARRATIVA E IMAGEM: <i>VIDAS</i> E <i>ILUMINURAS</i>	50
a.	Trovador Lo Coms de Peitieux	53
b.	Trovador Jaufré Rudel	59
c.	Trovador Bernart de Ventadorn.....	66
d.	Trovador Bertrams de Born	73
e.	Trovador Arnault Daniel.....	81
4	CATÁLOGO DE INDIVIDUALIDADES POÉTICAS.....	87
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
	REFERÊNCIAS	111

1 INTRODUÇÃO

Iniciar o estudo sobre representações¹ imagéticas medievais presentes nos manuscritos é de fato promissor, pois viabiliza a quebra de preconceitos e fantasias, extremamente presentes no mundo das artes visuais², no universo cinematográfico³, no ambiente dos jogos⁴, além das imagens digitalizadas que são reproduzidas nas redes sociais de forma descontextualizada⁵. Ao passo que a presença da temática nessas linguagens demonstra um forte interesse do público leigo, que anseia saciar a sua curiosidade pelo tempo que já se foi, a academia também busca uma compreensão maior do medievo, sendo essa temporalidade foco de pesquisas científicas em núcleos e laboratórios de pesquisas acadêmicas.

A principal quebra de paradigma sobre a pesquisa acadêmica relacionada à Idade Média na contemporaneidade está na modificação ao acesso às fontes. O que antes se restringia a viagens longas e programadas ao país portador da fonte interessada, hoje pode-se resumir a um *click* nos sites de grandes bibliotecas e instituições de pesquisa especializadas. Essas entidades, com a finalidade de facilitar o acesso à informação, seja para uma pesquisa científica, seja a título de curiosidade, digitalizaram

¹ Devemos pensar o conceito de representação de acordo com o que foi elaborado por Roger Chartier, ou seja, as representações do mundo social como realidade de múltiplos sentidos, devendo fazer um parêntese quanto a existência de práticas sociais que não poderão ser reduzidas a representações, pois reveste, uma lógica autônoma, e para resolver tal ponto, implica em tornar operatórias a noção de leitura e conjunto de formas de apropriação. Estas representações estão ligadas ao modo como em diferentes lugares e tempos, a realidade social é construída através de classificações, divisões e delimitações; tais mecanismos intelectuais criam figuras a quais dotam o presente sentido, contudo, ainda que esses códigos, padrões e sentidos sejam compartilhados e ainda naturalizados, o seu significado pode mudar, devido serem historicamente construídos e determinados pelas relações de poder e pelos conflitos de interesses dos grupos sociais. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. Cf. CHARTIER, R. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Alges, Portugal: Difel, 2002, p. 17.

² Principalmente com a romantização da Idade Média, advinda da ideia de John Ruskin (1819-1900), maior crítico europeu do século XIX que se mostrava contra o ideal de arte moderna, na sociedade moderna. “Para que a arte pudesse sobreviver era necessário mudar a sociedade, e essa deveria ser a missão dos artistas. John defendia o retorno do Gótico para a arquitetura, da mesma forma defende para a arte figurativa o retorno aos ‘primitivos’, aos artistas anteriores a Rafael Sanzio e Michelangelo, isto é, antes do pecado do orgulho transformar a arte numa atividade intelectual.” Ruskin acabou sendo o conselheiro e defensor da Irmandade dos Pré-Rafaelitas, formado em 1848 por Holman Hunt (1827-1910), John Everett Millais (1826-96) e Dante Gabriele Rossetti (1828-82). “Deve-se principalmente a ele a formulação da poética pré-rafaelita e sua orientação no sentido de um revival do ideal cavaleiresco romântico e da idealização da mulher do ‘doce estilo novo’”. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.175-185.

³ Que tenta valorizar épicos históricos, ou cria uma releitura do que poderia ser considerado como história medieval, como por exemplo o filme de Ridley Scott em 2005 intitulado de *A Cruzada*, assim como *Arn: O Cavaleiro Templário* de Peter Flinth em 2007.

⁴ O cenário da sociedade presente na Idade Média serviu de forte influência para a feitura do *Role Playing-Game (RPG)* mais conhecido de todos: *Dungeons and Dragons*. Devido à forte adesão, o contexto da Idade Média e a própria franquia influenciaram outras empresas na feitura de jogos com a mesma característica, mas não necessariamente na categoria de RPG, como por exemplo: *Medieval Total War*, *Lord of the Rings: Battle for Middle-Earth*, *For Honor*, *Crusader Kings* e etc.

⁵ Também conhecido vulgarmente como *memes* medievais.

em alta qualidade os manuscritos originais. Essas referências alimentam o historiador que busca analisar os vestígios encontrados, para uma maior e melhor compreensão do vivido.

Sobre essa documentação, é preciso lembrar que há uma materialidade diferenciada com a presença do pergaminho ao invés do papel, pigmentos e aglutinadores, tanto de origem vegetal, mineral ou até mesmo animal, que têm um aspecto diferenciado, por exemplo, das tintas de impressão utilizadas nos livros de hoje em dia. Qualquer que seja seu manuseio, tanto na escrita quanto na elaboração das imagens, interpreta-se como uma obra de originalidade e unicidade, ainda que se realizem cópias. Ponderar sobre tais aspectos acarreta em uma conexão entre os manuscritos, sua materialidade e nossa metodologia de análise. Assim sendo, os manuscritos não podem ser analisados de maneira isolada. Não se pode esquecer do papel material, simbólico e ostentatório – além do viés financeiro, fala-se de ostentação intelectual – que um livro detém. Todos esses pontos só conseguem ser profundamente compreendidos com auxílio do contexto das fontes.

A ânsia por preservar a herança cultural fez com que o “homem medieval”⁶ elaborasse cada vez mais a suporte disponível para tal registro: os manuscritos. Com o avançar do tempo, cada vez mais os manuscritos se tornavam maiores em suas dimensões, assim como em suas opulências imagética e de maior custo, chegando ao ponto de alguns serem encarados como tesouros culturais⁷, por alguns, como por exemplo, *As Mui Ricas Horas Do Duque De Berry*.

A atenção pelos manuscritos se deu primeiramente através do contato da iluminura de Jaufré Rudel presente no Ms. BnF, Fr. 854. Após esse encontro, procuramos por mais iluminuras no mesmo suporte que oferecesse uma representação diferenciada. Em seguida, foram escolhidos 8 trovadores (Jaufré Rudel, Bertrams de Born, Arnault Daniel, Bernart de Ventadorn, Guirautz de Borneill, Peire Vidal, Guillems de Capestaing e Lo Coms de Peitieu) para que a pesquisa fosse elaborada; até aquele momento o impacto da produção literária, as suas representações e um recorte temporal tinham sido o critério para a sua escolha. Após a aprovação no processo

⁶ Assumindo a grande generalização dessa expressão abstrata, tem-se noção do conceito abstrato do que seria considerado o homem, pois como já diz Lucien Febvre “o homem é a medida da história, sua única medida.”

⁷ “(...) multiplicando as referências a autores-modelos, fortemente individualizados, que se consideravam garantia da “forma nova e que lhe conferem, no tempo, suas cartas de nobreza – porque essa forma é, também sobretudo, saber-fazer distinto, a serviço de uma função de entesouramento cultural.” ZUMTHOR, P. *A letra e a voz. A “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.282.

seletivo do mestrado, ao realizar uma pesquisa e resumo para a apresentação de uma personagem feminina – Condessa de Dia – para o evento “Seminário As mulheres na História, Literatura e nas Artes: entre práticas e representações” organizado pela Professora Dra. Ana Luiza Mendes, encontramos duas imagens sobre a referente personagem: a primeira estava localizada no mesmo manuscrito que tinha a figuração já citada de Jaufré Rudel e a outra indicava o Ms. BnF, Fr. 12.473. Ao realizar uma breve comparação das imagens e do texto biográfico escrito ao lado, notamos que o texto era semelhante – com diferenças nas abreviações. Logo em seguida, buscamos os trovadores escolhidos para a pesquisa e todos foram encontrados. Com o questionamento de que o conteúdo seria igual ou semelhante, foi requerido à orientadora de trabalhar com ambos e a mesma aceitou. Com a apresentação do texto para a banca de qualificação, foi sugerida uma diminuição do número de trovadores para um melhor aprofundamento na pesquisa sobre os mesmos.

Os cancioneiros que são abordados nessa dissertação são apresentados na *Bibliothèque Nationale de France* como “*Recueil des poésies des troubadours, contenant leurs vies.*”⁸ e “*Chansonnier provençal [Chansonnier K].*”⁹, a partir de agora, são chamados de Cancioneiro I e Cancioneiro K a título de praticidade¹⁰. Estes cancioneiros narram a *vida*¹¹, as cantigas e as *razós*¹² dos trovadores occitanos¹³, além disso, trazem topograficamente localizadas letras iniciais iluminadas com as representações dos trovadores introduzidos. Os cancioneiros foram produzidos na região norte do que hoje é entendido como Itália durante o século XIII/XIV, e detêm um padrão de diagramação específica: tem-se como um divisor, o nome do trovador é rubricado com um algarismo romano ao lado, identificando seu posicionamento dentro do índice anexo ao início do cancioneiro¹⁴. Quando são iniciadas as cantigas e as *razós*,

⁸ Catalogado também como Ms. BnF, Fr. 854. *Recueil des poésies des troubadours, contenant leurs vies*, Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8419245d/f312.image>>. Acesso em: 01 dez de 2017.

⁹ Catalogado também como Ms. BnF, Fr. 12473. *Chansonnier provençal [Chansonnier K]*, Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007960/f2.image>>. Acesso em: 01 dez de 2017.

¹⁰ Até o momento, não encontramos uma justificativa da classificação dos cancioneiros com letras do alfabeto, levantamos a hipótese de seguir o alfabeto de acordo com a descoberta dos manuscritos ao longo do tempo.

¹¹ Entende-se por *vida*, como um gênero literário proveniente da Idade Média occitana, sendo pequenas biografias com detalhes fictícios sobre os trovadores. GUIMARÃES, Marcella Lopes. Resenha de Les Troubadours. *Revista Alea*. Rio de Janeiro, v.16/2, jul/dez 2014, p. 477-481.

¹² São os motivos das canções, as suas razões. *Idem*.

¹³ Língua romance falada na região do *Langue d'Oc*, mas também do Auvergne, do Loumousin, do Périgot, da Gascogne e da Provance.

¹⁴ Todas as traduções do francês e do inglês são feitas pela autora dessa dissertação, exceto as que forem identificadas em contrário. Essas referências são as do número que cada cantiga carrega nos manuscritos no início, e não os dos fôlios. A numeração de cada peça não é arbitrária: o copista retorna à unidade cada

o texto é escrito com a tinta preta. Com o andamento do texto, encontra-se a presença de letras iniciais sem iluminuras variando entre os pigmentos azul e vermelho, além de alguns adornos que os acompanham com as mesmas cores. Dentro de suas diagramações, os fôlios dos cancioneiros são divididos em duas colunas milimetricamente espaçadas – já que se consegue ver o esboço que delimita suas divisórias. Em algumas bordas dos pergaminhos, encontram-se breves anotações de letras corridas realizadas – provavelmente – em tempos posteriores à sua produção.

Há diferenças nas representações imagéticas dos trovadores quando comparados em cada cancioneiro, e com tais características levantamos a hipótese de que o iluminador do Cancioneiro I possuía conhecimento anterior sobre o teor das cantigas, trazendo iluminuras que representavam algum momento descrito nas cantigas, enquanto o iluminador do Cancioneiro K trazia a representação ilustrativa do trovador. Em tais pontos, acrescentamos que essas representações seguem uma estética com caráter simbólico e cultural; o iluminador, portanto, elaborou um tom de narrativa biográfica através de sua reprodução, demonstrando a transição da visão do homem dentro da sociedade medieval, saindo de uma interpretação das “*universalidades*” e abraçando a individualização¹⁵. Essa nova característica traz um grande peso não só na esfera imagética, como na esfera da literatura e da identidade cultural *occitana*.

Com os questionamentos lógico-gramaticais que começam a surgir no século XII/XIII, evoluindo, no sentido de transformação gradativa, em seguida para impasses teológicos e metafísicos, tem-se como resultado uma crise dentro da escolástica. Tal desequilíbrio atinge dogmas cristãos, além da interpretação e conceitos do que poderia ser heresia. Isto, portanto, incidiu sobre a formação e a influência do clero em diversas regiões, além das cidades onde os mestres escolásticos se estabeleceram. Sabendo que a região *languedoquiana* teria uma maior solidez das estruturas urbanas devido à herança romana; um poder político enraizado nas instituições municipais e um grande prestígio e *status* devido ao grande poderio e riqueza de seus nobres influentes, a localidade era atraente para os escolásticos:

vez que ele toma um novo caderno. O início dos cadernos é assim indicado duas vezes: uma vez pela assinatura da margem superior; Outra vez, pelo número 1 que controla todo o grupo de peças que eles usarão. Entre as referências, cada mudança de caderno, há a menção Quaternius precedida por seu número: “Primus quartenius, secundus quartenius, tercius quartenius, etc.” In: *Bibliothèque Nationale de France. “Notices des manuscrits du département des Manuscrits et de la bibliothèque de l’Arsenal établies par la section romane de l’Institut de Recherche et d’Histoire des Textes (IRHT)”*. Disponível em: < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1406683/f13.image> >. Acesso em: 14 dez. de 2017.

¹⁵ DUBY, Georges. *História da Vida Privada 2*. Da Europa Feudal à Renascença. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 528-552.

Ao contrário do do Norte, o caráter meridional é visceralmente individualista. Ai deixara forte influência a civilização romana, e nas sobrevivências do direito romano podemos encontrar algumas das causas determinantes da fisionomia espiritual do sul da França. (...) o direito romano procurava assegurar a liberdade individual e substituir por um contrato a relação de direitos e obrigações entre o senhor e o seu vassalo. (...) no Sul se mantinham, ainda no século XI, números *alleux* [terras livres], nos domínios dos condes de Tolosa e de seus grandes vassalos. (...) E mais: também estavam fora da órbita feudal as terras pertencentes às mulheres e às igrejas. (...) no Sul o papel da Igreja era deficiente (...) ¹⁶

Entre o século XII/XIII, houve um movimento cristão de ascese fortemente ligado aos bogomilos da Trácia ¹⁷ e com influências litúrgicas do cristianismo primitivo; tal concentração se tornou forte nas regiões sul da atual Europa Ocidental, e ficou conhecido como Catarismo ¹⁸. Os cátaros também ficaram conhecidos como albigenses, devido ao fato de a cidade de Albi conter algumas das maiores comunidades cátaras, havendo outras ao norte da atual Itália, no reino de Aragão e no condado de Barcelona, contudo o seu encrave se localiza justamente na região *Languedoquiana*. A liderança dos cátaros era protegida por nobres poderosos ¹⁹ e por alguns bispos locais, que se incomodavam com a autoridade papal em suas dioceses.

Indisposto com a pouca influência do clero e o aumento de força, prestígio e *status* na região, o papa Celestino III (1191-1198) resolveu apoiar a região da *Ile de France* e contra-atacar o sul através de uma política missionária, enviando pregadores de relevância para a localidade, como Bernardo de Claraval, além de construir fundações cistercienses. Sem muito resultado, Inocêncio III (1198-1216), sucessor de Celestino III, no final do século XII instigou a retaliação aos cátaros e equiparou a prática do catarismo a crime de lesa majestade, devendo os hereges serem banidos e seus bens confiscados. Em 1204, o Papa suspendeu a autoridade de alguns bispos ²⁰ simpatizantes do catarismo, nomeando outros para agir em seu nome. Com diversos insucessos das missões, e a constante humilhação da igreja católica, procurou-se um motivo para ser o argumento legítimo para o uso das armas contra os cátaros autorizado pelo Papa, e isto acontece em 1208, com o assassinato do legado papal Pedro de Castelnou, que teve indiciado como seu assassino o conde de Toulouse, Raimundo VI.

¹⁶ SPINA, 1991, p. 22-23.

¹⁷ Antiga região macedônia habitadas pela população pelásgica, sendo hoje dividida entre Turquia, Bulgária e Grécia.

¹⁸ As principais diferenças que se encontra do catarismo para o catolicismo estavam em 4 pontos: a) negação de um Deus único, ao afirmar a dualidade das coisas, inclusive a existência de um Deus Mau; b) negativa do dogma da trindade; c) salvação se dava através do conhecimento em vez da fé em Deus; d) recusavam os juramentos por serem modos de conexão com o mundo material, o que atacava economicamente transações comerciais e comprometimentos de fidelidade eram baseados em juramentos.

¹⁹ DUVERNOY, Jean. *Le catharisme*: la religion des cathares. Toulouse: ed. privat, 1976.

²⁰ Ibidem.

Inocência excomungou o conde e requereu a confiscação de suas terras e as dos senhores feudais com quem tivesse vínculo, convocando diretamente Felipe Augusto, os demais nobres e cavaleiros a retomarem as terras dos hereges.

Despojai os hereges das suas terras. A fé desapareceu, a paz morreu, a peste herética e a cólera guerreira cobraram novo alento. Prometo-vos a remissão dos vossos pecados se puserdes limite a tão grandes perigos. Ponde todo o vosso empenho em destruir a heresia por todos os meios que Deus vos inspirará. Com mais firmeza ainda que com os Sarracenos, pois são mais perigosos, combatei os hereges com mão dura.²¹

Com o discurso de iguais privilégios concedidos para as Cruzadas da Terra Santa, Inocência acrescenta outra cláusula: as terras "limpas de hereges" passariam a ser posse, em pleno direito, do cruzado que as conquistasse. Inúmeras tropas se formaram e a cruzada se instaurou. Inúmeros cátaros foram executados, a perseguição aos senhores feudais occitanos se alastrou, fazendo com que cada região caísse sem oferecer muita resistência. O grande marco desta cruzada foi a Batalha de Muret, quando Pedro II de Aragão²² resolve acudir os nobres occitanos perseguidos²³, contudo vem a falecer durante a batalha. Em 1215, o concílio de Latrão, despossuiu Raimundo VI e Raimundo II Trencavel²⁴ das suas terras de Toulouse, nomeando Simão de Montfort²⁵ duque de Narbonne, conde de Toulouse e visconde de Carcassonne e Rasez, e como arcebispo de Narbonne, Arnaud Amaury²⁶.

No ano de 1216, ocorreu a morte de Inocência III, e também o começo da reconquista occitana, com a presença de Raimundo VI e seu filho Raimundo VII. Retomaram as cidades de Toulouse, Castelnaudary, Carcassona, Montréal, Fanjeaux, Limoux, Carcassès, Baixo Razès, Mirepoix e Pieusse. O novo conde de Toulouse foi excomungado pelo novo papa, Honório III (1217-1227), e desta vez, Luís VIII²⁷, influenciado por sua rainha Branca de Castela, retomou as rédeas da Cruzada. Em 1226,

²¹ LABAL, 1988, p.150.

²² Nascimento em 1178, em Huesca, e falecimento em 1213 em Muret. Foi rei da Coroa de Aragão e conde de Barcelona desde 1196 e senhor de Montpellier desde 1204 até à sua morte. Era filho de Afonso II, o Casto e de Sancha de Castela Também é comentado no Cancioneiro A, nos fôlios 149v, 150, 154v e 155.

²³ Boa parte de tais nobres eram vassalos do Rei.

²⁴ Foi visconde das regiões de Nîmes, Albi, Carcassonne, Rasez, Béziers e Agde durante o século XIII.

²⁵ (1160/1165 (?) – 1218), nobre franco-normando, Senhor de Montfort-l'Amaury. é originário da casa de Monforte-Amalrico, uma família de barões de Île-de-France pelo lado paterno, Simão III de Monforte, e da nobreza anglo-normanda pelo lado de sua mãe, Amícia de Beaumont, dama de Leicester. (MEDEIROS, Eduardo Luiz de. *De Filipe II A Filipe Augusto, Uma Análise Da Estruturação Do Poder Régio Nos Territórios Da Monarquia Francesa Entre Os Anos 1180 E 1223*. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2014.)

²⁶ (?-1225), abade na Catalunha de 1196-1198, seguindo para Grandselve (1198-1202), sendo nomeado em 1204 como legado papal e inquisitor por Inocência III, sendo enviado para a região com finalidade de conversão dos albigenses.

²⁷ Luís, o Leão. (1187-1226) Filho de Felipe II Augusto, foi rei francês de 1223-1226.

saindo de Paris se direciona ao sul, e submeteu Avignon. Temendo a presença da armada real, os habitantes de Carcassona rebelaram-se contra a família Trencavel, forçando-os a partir para Limoux. Um ano após Trencavel fugiu para Barcelona, deixando as suas terras sob a proteção de seu aliado Roger-Bernard de Foix. Havendo as forças da Cruzada derrotado Trencavel e excomungado Raimundo VII, os occitanos foram forçados a aceitar os humilhantes termos do Tratado de Meaux²⁸. E em 1229, a Universidade de Toulouse é inaugurada, tentando aumentar a influência católica na região.

Na década de 40 do século XIII, Raimundo VII retomou brevemente antigos domínios, mas com a entrada de Luís IX²⁹ à Cruzada, o conde de Toulouse recua. Depois de mais alguns entraves, o conde de Toulouse, conde de Foix e o visconde de Narbona se submetem ao rei, contudo a heresia cátara permanece viva nos territórios, e para eliminar de vez tal religião, o clero criou a Inquisição³⁰, com isso inúmeros cátaros se afastam das regiões conflituosas, se dirigindo para fortificações distantes. Mas em 1244, houve a queda de Montsegur e em 1255 a de Quéribus, ocorrendo novas chacinas e foi decretado o fim do catarismo. Tamanho evento fez com que a identidade pujante da região sul fosse quebrada, resultado da expansão do território e influência da coroa capetíngia, reforçando laços, através de títulos concedidos e casamentos com nobres da região norte.

Portanto para entender a relação entre a imagética medieval e a representação do indivíduo que viveu conflitos identitários e políticos enquanto concebida uma poesia nova, essa dissertação investe no estudo das representações imagéticas e biográficas presentes em dois cancioneiros *occitanos*, através do que foi compilado posteriormente neles. Também é analisada a produção de códices no norte da Itália durante o século XIV, quando estudiosos realizam cópias para uso pessoal. Neste momento, aparece outra vertente de raciocínio na pesquisa, a hipótese de cópias do cancioneiro *occitano*

²⁸ O acordo compreendia 22 cláusulas que comprometiam ao cese das hostilidades entre o conde de Tolosa e a nobreza feudal francesa em troca de que o primeiro prestasse a sua fidelidade à Igreja Romana e ao rei da França, abandonando o seu apoio a causa dos seus vassalos albigenses enfrentados à Igreja à que devia simultaneamente compensar com uma série de indenizações econômicas. Para isso Raimundo VII devia entregar a metade dos seus territórios, começando pelos pertencentes aos viscondes de Trencavel e os senescais de Beaucaire e Carcassonne que passam ao Reino da França. Assim mesmo o conde comprometia-se a retirar as suas pretensões sobre os territórios do vale do Ródano (passando o marquesado de Provença às mãos da Igreja com o nome de Condado Venaissin), dismantelar as defesas de várias vilas (entre elas Toulouse), fundar e custear durante 10 anos uma universidade em Toulouse e a participar diretamente nas cruzadas de Oriente. Cf. ZERNER-CHARDAVOINE, Monique. *La croisade albigeoise*. Coll. Archives, Paris: Gallimard, 1979.

²⁹ (1214-1270), conhecido como São Luís, reinou a França de 1226 até a sua morte.

³⁰ Grupo de instituições dentro do ordenamento jurídico católico que detém como objetivo principal o combate à heresia.

como um meio de cultivar a língua e a literatura dos trovadores, sendo este um traço do movimento humanista³¹ que se inicia na Baixa Idade Média.

A análise do ambiente dos estúdios do norte da Itália se fez pertinente, pois a escrita e a iluminação dos códices eram procuradas por famílias ou casas ricas, devendo serem organizados por livreiros ou bibliotecários³², que, de certa maneira, poderiam influenciar o iluminador no momento de sua produção.

Tendo em mente que a produção imagética medieval deve ser analisada de modo profundo, igualmente importante deve ser o estudo do texto envolto da imagem, parte-se para a relação entre o material, o simbolismo e a realidade representada, ou seja, o suporte das iluminuras. No primeiro capítulo, são apresentados os Cancioneiros, a língua occitana, os nomes dos trovadores escolhidos e suas localizações por intermédio dos autores Paul Zumthor, Jacques Le Goff, François Zufferey, Jean-Baptiste Camps, Giulia Bologna, Segismundo Spina, Christopher De Hamel.

O segundo capítulo apresenta o contexto do Vêneto e sua conexão com o contexto do *Langue d'Oc*; em seguida, aborda a individualização da figura dos trovadores através da apresentação das *vidas* e imagéticas dos 5 trovadores escolhidos: Jaufré Rudel, Bertran de Born, Arnaut Daniels, Bernart de Ventadorn e Lo Còms de Peitieu, totalizando 10 representações imagéticas. Esses trovadores foram escolhidos por sua vida empírica e histórica se iniciar no século XII, ou seja, na 1ª geração, e terem sido reconhecidos como prólogos de um movimento cultural. Lo Còms de Peitieu, também conhecido como Guilherme IX d'Aquitània foi precursor desse movimento, influenciando toda uma geração nascida *a posteriori* na década de 30 e 40 do século XII. Neste momento foi aplicada a interpretação metodológica elaborada por Georges Duby e Peter Burke, e encerra-se a discussão através dos estudos das representações de cada trovador apontando suas diferenças, demonstrando o seu caráter ornamental³³, a importância dessas representações, seu poder e seu papel político. Neste capítulo,

³¹ LOYN, H. R. *Dicionário da Idade Média*. Tradução: Álvaro Cabral. Revisão técnica: Hilário Franco Júnior. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997, p.564.

³² Ibidem.

³³ “Apoio em que o ornamento assume diversas funções além de uma decoração honorífica. Ele trabalha associado ao símbolo, à iconografia, à memória e aos elementos composicionais da imagem ao exercer funções moduladora e estrutural. Seu trabalho torna a imagem uma máquina, um corpo material complexo e funcional. O ornamento é uma beleza honorífica que pode ser assumida por qualquer elemento composicional, desde os mais figurativos aos mais abstratos, como as cores. Com respaldo nos conceitos, sobretudo, de *imago*, *figura* (Didi-Huberman), *imagem-objeto* (Jérôme Baschet), *ornamental* e *ornamentalidade* (Jean-Claude Bonne).” (FAVORETO, Fabiana Pedroni. *A orquestração do ornamento no Beatus de Fecundus*. 2016. 201 f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.)

buscamos a conexão da História da Arte com a História, como Carlo Ginzburg citando Ernst Gombrich afirma em seu livro³⁴: “forma de uma representação não pode ser separada do seu fim e das exigências da sociedade [e seu contexto] onde aquela determinada linguagem visual é válida”. Esses pontos realizam uma conexão com a materialidade. Os autores Giancarlos Folena, Barbara Smythe, Simon Gaunt, Henri Gougaud, Michel Zink, Paul Zumthor, Segismundo Spina e Jean-Baptiste Camps guiaram este capítulo.

No capítulo que encerra esta dissertação é abordada uma metodologia elaborada por Marcella L. Guimarães em que são buscados pontos semelhantes e diferenciados na escrita da vida de cada *troubadour*, ainda que sejam pessoas diferentes. Essas características ou possíveis padrões, demonstram a voz de um organizador ou o próprio escritor do manuscrito.

Em tempo, destacamos que todas as imagens, salvo referência contrária, são provenientes do nosso acervo pessoal e foram realizadas em visita técnica aos manuscritos BnF Fr. 854 e 12.473, nas datas de 04 e 11 de Junho de 2018, com esse registro, agradecemos a *Bibliothèque National de France* e o setor de *Manuscripts* pela autorização e colaboração com os cancioneiros. Também ressaltamos que todas as traduções, salvo em contrário, identificadas em notas, são de nossa autoria.

³⁴ GINZBURG, C. *Mitos, Emblemas, Sinais*. Morforlogia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 90.

2 O QUE É UM CANCEINEIRO?

No presente capítulo serão abordados os conceitos relacionados diretamente aos cancioneiros, como o ato de trovar, os trovadores, assim como a língua e sobre o conteúdo dos cancioneiros. Em seguida, são apresentados os trovadores escolhidos para uma análise.

2.1. Cancioneiro e o române occitano

O verbo trovar advém do provençal *trobar*, que significa ‘compor versos’, o seu significado no dicionário português³⁵ diz: entoar (cantos); versejar; exprimir por meio de cantiga. Tais conceitos nos remetem às atividades fins dos trovadores da Idade Média. Esta pesquisa trabalha com tais agentes culturais que transitavam por longas distâncias em solo Europeu no medievo, cantando o amor, o escárnio, a desonra, o luto, a alegria e outros sentimentos e situações pelas cortes principescas e casas aristocráticas. Trovador, como nos informa Jacques Le Goff, é “aquele que inventa palavras e poemas. São os poetas líricos que fundaram a literatura da província do *Langue d’Oc*.”³⁶, também conhecido como *troubadour* por advir desta região, e aqueles que advinham da região Norte, também conhecida como província do *Langue d’Oil*, eram conhecidos como *trouvèurs*. Segismundo Spina³⁷ traz a tela, duas literaturas lideradas por esses profissionais do verbo: a épica dos *trouvèurs* do Norte e a lírica dos *troubadours* do Sul, sendo ambas maduras e refinadas. Ambos os hemisférios da região abandonam o latim como língua literária e buscam na língua vulgar, a expressão respectivamente do verbo épico e lírico.

Acreditamos que o conceito e *status* de trovador estaria ligado diretamente com o seu grau de estudo e conhecimento das letras, podendo ser permeado – mas não necessariamente – pela origem nobre, enquanto aqueles que não havia estudos e geralmente, de origem vilã, seriam conhecidos como jograis³⁸. Esta hierarquia é debatida por Ana Mendes:

Nela o trovador corresponde ao compositor de origem nobre que ocupa a posição superior nessa hierarquia. Por sua vez, o jogral posicionava-se numa

³⁵ Trovar. In: *Priberam Dicionário*. Disponível em: < <https://dicionario.priberam.org/trovar-lhes> > Acesso em 01 dez de 2018.

³⁶ A leitura dos trovadores é uma criação laica elaborada nas cortes feudais do sul da França, primeiro na Aquitânia e na Provença, depois na Catalunha e na Itália do Norte. LE GOFF, J. *Heróis e Maravilhas da Idade Média*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2009, p. 280-281.

³⁷ SPINA, S. *A lírica trovadoresca*. São Paulo, Edusp, 1991.

³⁸ Tal ponto é levantado, devido a ascensão de Bernard de Ventadorn de origem humilde, mas que tem acesso às letras e estudos pelo Senhor do castelo de Ventadorn e é reconhecido como Troubadour; e de Arnaut Daniel, homem de origem nobre, mas que larga as letras e os estudos e então se faz jogral.

escala inferior por ser um mero intérprete de canções alheias. A ele sobressaía o menestrel, músico-poeta protegido por um nobre. Seguindo-se a ele tem-se o segrel, cavaleiro-trovador que andava de corte em corte. Além desses, também participavam do espetáculo trovadoresco as jogralescas e soldadeiras, dançarinas ou cantoras que em troca de dinheiro acompanhavam o jogral.³⁹

Paul Zumthor⁴⁰ afirma que Menédez Pidal diverge de tal interpretação e funda a classificação dos jograis no instrumento musical de que se acompanhavam, contudo essa interpretação não parece viável dentro do conteúdo do Cancioneiro K desta pesquisa, visto que a representação das personagens que são identificadas em suas *vidas* como jograis não necessariamente carrega consigo instrumentos musicais, como podemos ver com Arnaut Daniel; e nos mesmos cancioneiros, somente alguns foram representados utilizando instrumentos - e ainda assim, alguns estavam com instrumentos no Cancioneiro I, mas não estavam no K, sendo a exceção Perdigon que é apresentado nos dois cancioneiros com o seu instrumento. (Figura 1 e 2):

Figura 1 – Perdigon e seu Violino no Cancioneiro I - fólio 49r



Fonte: *Bibliothèque National de France*.

³⁹ MENDES, A. L. Trovadores e Jograis: mester de identidade sociocultural. *Revista Vernáculo*, UFPR, Curitiba, n.35, 1º sem.2015, p. 74.

⁴⁰ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz. A "Literarutra" medieval*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

Figura 2 – Perdigon e seu violino no Cancioneiro K – fólio 36r.



Fonte: *Bibliothèque National de France*.

Esses intérpretes eram os detentores da voz poética, que legitimavam e portavam a palavra pública, e tal trabalho na sociedade medieval era visto como um espetáculo, fazendo com que o seu público tivesse o prazer de ouvi-los:

Pela boca, pela garganta de todos esses homens (...) pronunciava-se uma palavra necessária à manutenção do laço social, sustentando e nutrindo o imaginário, divulgando e confirmando os mitos, revestida nisso de uma autoridade particular (...) engajando como propagandistas os jograis (...) ⁴¹

A produção dos trovadores ficou conhecida como cantigas, e estas carregavam a representação da cavalaria, do *fin'amor* ou *fináamor*⁴² e da sociedade no presente contexto. O *fináamor*, portanto, demonstrava “literariamente” o que seria o amor idealizado, polido e elegante, também conhecido como “amor cortês”⁴³, em que a

⁴¹ ZUMTHOR, 1993, p. 67.

⁴² “Gênero da cantiga ligado à cortesia, ao ideal aristocrático de uma arte de viver que implica polidez, refinamento de modos, elegância, mas também senso da honra cavaleiresca. O *fináamor* é a relação amorosa que emprega uma arte de amar elaborada pelos trovadores. O objeto desta relação é uma mulher casada, que provoca no amante um sentimento que ele traduz fazendo-lhe a corte e expondo-lhe um pedido através de uma mensagem expressa pelos poemas ou canções dos trovadores. (...) O objetivo do *fináamor* é a satisfação afetiva e carnal que os trovadores chamam de *joy*”. (LE GOFF, J. *Heróis e Maravilhas da Idade Média*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2009, p.281.)

⁴³ Não se pode dizer que o amor cortês teria um único padrão, essa “delicada arte da prática amorosa e da esperança sempre insaciável” detinha numerosas formas de demonstração como as canções atrevidas de Guilherme IX, a alegria demonstrada nas cantigas de Bernard de Ventadorn ou até mesmo o “amor

súplica amorosa baseia-se no modelo feudo-vassálico⁴⁴. Cabe ressaltar que Spina traz à tona que essa vassalagem amorosa na poesia do *troubadour* poderia ser interpretada como um “empréstimo da homenagem feudal”, pois não era correspondente a realidade social do Sul:

Não importa que os galantes cavaleiros rendessem homenagem de submissão à mulher “doce e pura” como a um ser superior; a realidade da vida discordava bastante desta poesia. Geralmente a mulher que era aorada nas cortes de amor não era a mesma que se fazia dona do lar ou aquela a quem concedia sua mão o serviçal cavaleiro, e só este fato convertia estas relações amorosas num jogo de galanteria ou as degradava para o plano de uma simples paixão, que quase nunca servia de ponto de partida para uma estimação mais elevada da mulher.⁴⁵

As cantigas eram compostas e cantadas já em língua falada – entenda-se como vernácula –, no caso *occitano*, que se supõe ter sido a língua definidora de modelos e padrões artísticos⁴⁶, assim como culturais que dominaram os cenários europeus – através de uma retórica amorosa rica em metáforas – por alguns séculos⁴⁷.

Os gêneros líricos *occitanos* da poesia eram divididos em: *cansós*, *tensós* e *sirvantês*⁴⁸. O registro desses gêneros líricos está nos cancioneiros; esses manuscritos medievais contêm o que sobreviveu ao tempo dos poemas, o registro de sua composição musical e iluminuras. Contudo, os cancioneiros selecionados para este trabalho portam

distante” de Jaufré Rudel. RÉGNIER-BOHLER, Danielle. “Amor Cortês”. In: LE GOFF, J. SCHMITT, J.C. *Dicionário analítico do Ocidente medieval*. Vol. 1. São Paulo: Editora Unesp, 2017, p. 59.

⁴⁴ “ ‘Minha senhora’ (mi dona, “meu senhor” em occitânico), tal é a expressão de requerimento: o poeta está ao serviço de uma dama como vassalo ao do senhor; ele deve-lhe “homenagem”, cerimônia pela qual um cavaleiro se declara o homem de um senhor. Certamente, os gestos do ritual feudal não são aqui especificados, mas trata-se de uma questão de “posse” (no vocabulário social: “tomar posse de um feudo” pelo beijo). Após ter bem “servido” sua dama, o poeta terá talvez direito a um *guerredon* (“recompensa, isto é, um olhar, um beijo, talvez uma declaração de amor, sempre incerta, ou mesmo uma verdadeira união carnal, o que se chama “o algo a mais”). A petição amorosa deve estar sempre ligada ao valor pessoal. Aquele que deseja tornar-se amante de uma dama se mostrará leal e cortês, dedicará toda a atenção a fazer o elogio da amada (...). Entretanto, a ética do amor cortês não se resume à imitação do serviço feudal: no âmbito do que surge como uma verdadeira religião do amor, a dama é o objeto do culto. A alegoria do deus Amor serve para revelar a submissão ao sentimento que, doravante, é a única razão de viver do poeta.” Ibidem, p. 57.

⁴⁵ BÜHLER APUD SPINA, 1991, p. 23.

⁴⁶ “No século seguinte [XIII], a cultura provençal difundiu-se pela Europa, inclusive a Itália, onde a própria *Langue d’Oc* chegou a ser utilizada em composições lírico-amorosas, graças aos jograis “que percorriam a península itálica divulgando os gêneros conhecidos em França” (Jeanroy 1925:272).” MOISÉS, M. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004, p.62.

⁴⁷ A partir da Idade Moderna, esta oralidade vai perdendo território para o predomínio da escrita, além da separação da poesia e música, assim como a profissionalização do artista. D’ASSUNÇÃO BARROS, J. Os Trovadores Medievais E O Amor Cortês - Reflexões Historiográficas. *Alethéia*, Goiás, UFG, ano 1, vol. 01, n° 01, abril/maio de 2008.

⁴⁸ Seguimos com as três classificações: a) *cansós*, que são os versos que traduzem o amor cortês, equivalendo às cantigas de amor; b) as *tenços* que são debates (*disputatio*) trazidos para o plano lírico. Dois contendores alternavam estrofes, conforme certas regras estabelecidas (por exemplo, o *reptado* devia obedecer às rimas do desafiante) e c) *sirvantês* que é um Gênero satírico provençal, que pode assumir virulência de cinho político ou repreensão moralizadora. BARROS, José D’Assunção. A Gaia dos Trovadores Medievais. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, EDUFSC, v. 41, n.1 e 2, p. 83-110, Abr/Out 2007.

um diferencial: contêm representações imagéticas dos poetas-músicos no formato de iluminura; o registro da *vida* dos mesmos e, além das cantigas, apresentam as suas *razós*. Pensou-se que esse diferencial seria um modo de recuperar a memória de um passado longo – dois séculos antes – da produção do manuscrito, ou seja, um preenchimento de lacuna da ausência da musicalidade, contudo, Zumthor propõe que a partir do século XIII, há uma dissociação progressiva na região da Itália entre o texto poético e a música, ou seja, um abandono do canto, reduzindo a sua operação vocal ao registro falado⁴⁹.

Os Cancioneiros utilizados como suporte para o presente estudo são conhecidos como “*Chansonnier provençal [Chansonnier K]*” com o código *BnF Fr. 12473*, ou também, Cancioneiro K; e “*Recueil des poésies des troubadours, contenant leurs vies*”, com o código *BnF Fr. 854*, conhecido também como Cancioneiro I. Ambos também disponíveis fisicamente no setor de Manuscritos da *Bibliothèque Nationale de France*⁵⁰.

O conteúdo presente nos dois cancioneiros é semelhante⁵¹, todos os troubadours escolhidos estão presentes nos cancioneiros, contudo o Cancioneiro I detém maior número de poetas e as cores das tintas utilizadas nos pergaminhos estão melhor conservadas. Ambos os cancioneiros, ainda que escritos em occitano, estão vinculados com a região de Pádua-Veneza⁵² levantando-se a hipótese de sua produção estar ligada diretamente com um meio de cultivar e registrar a memória da língua occitana – da lírica criada em sua região, do padrão, da literatura e modelos artísticos inspirados pelos seus representantes culturais que tão exaltados – que percorria o solo europeu; e tal hipótese iria ao encontro do movimento humanista⁵³ que se inicia na Baixa Idade Média. Tal ponto pode ser defendido com a produção do Cancioneiro M, igualmente presente na *Bibliothèque National de France*, com o código de *BnF Fr. 12474*, e também o Cancioneiro A presente na Biblioteca do Vaticano, com o código de *BAV. Vat. Lat. 5232*, que retratam igualmente trovadores acompanhados de iluminuras⁵⁴ que os

⁴⁹ ZUMTHOR, P. *Op. Cit.*, p. 281.

⁵⁰ A autora da presente dissertação teve autorização para analisar e registrar pessoalmente ambos os Cancioneiros.

⁵¹ O Cancioneiro K contém menos trovadores que o Cancioneiro I, havendo somente um trovador que não está no Cancioneiro I: Guilhem Fadit.

⁵² Informação trazida na própria aba de informações do Cancioneiro K, no site da BNF.

⁵³ LOYN, H. R., *Dicionário da Idade Média*. Tradução: Álvaro Cabral. Revisão técnica: Hilário Franco Júnior. Rio de Janeiro: Jorge Hazzar Ed., 1997, p.564.

⁵⁴ As imagens seriam anexas após a elaboração do texto, para tanto, o escriba ou copista deveria deixar um espaço destinado às imagens, os responsáveis por “colocar luz” (*illuminare*) ou trazer figuras mais ordinárias ao manuscrito eram chamados de iluminadores ou miniaturistas, contudo deve-se trazer à tona, que a diferença está na origem da própria matéria da imagem, sendo o iluminador aquele que realizava as

identificam durante sua produção no século XIV. A diferença que se tem na quantidade de trovadores, fólhos, iluminuras⁵⁵ e conhecimento de literatura está ligado diretamente à quantidade de investimento realizado em sua produção.

Abaixo, encontra-se uma tabela⁵⁶ que demonstra as correspondências dos fólhos que registram os trovadores nos Cancioneiros A, I, K e M, mostrando a tentativa de um padrão na hora das produções. Os poetas que se encontram em negrito, são os que foram selecionados para uma análise nessa dissertação no capítulo seguinte:

Tabela 1 – Tabela de Trovadores presentes nos Cancioneiros I, K, A e M

Nome do Trovador	Cancioneiro I – BnF Fr. 854	Cancioneiro K – BnF Fr. 12473	Cancioneiro A – BAV. Vat. Lat. 5232	Cancioneiro M – BnF Fr. 12474
Ademar lo Negre	138	124		
Aimeric de Belenoi	125	111	119	148
Aimeric de Péguhan	50	37	134	89
Aimeric de Sarlat	123	108		
Albert Cailla	189	175		
Albert Marques	155			
Albertet	133	119	50	124
Arnaut Daniel	65	50	39	143
Arnaut de Mareuil	46	33	103	128
Augier (de Vianes)	190	175		
Azalaïs de Porcairagues	140	125		
Bartolomeo Zorzi	98	82	172	
Berenguier de Parazol	140	126		
Bernart de Ventadour	26	15	86	37
Bertran d'Alamanin			126	
Bertran de Born	174	160	189	227
Bertran del Pojet	122	108		
Bertran de S. Felix	154			
Blacasset	109			
Blacatz	108	94		
Bonifaci Calvo	95	79		
Cadenet	113	98	143	152
Castelloza	125	110	168	

imagens e acrescentava luz através de folhas de ouro ou de prata, enquanto o miniaturista (*miniare* – pintar com o *minium*, ou seja, o vermelho), seria aquele que pinta com o vermelho.

⁵⁵ Existem trovadores que não têm *vida* e nem iluminuras, somente suas poesias registradas. Mas alguns foram escolhidos pelo iluminador, que os salpicou sem algumas páginas dos cancioneiros, como é o caso de Peire Milon, Ricas Novas, Uc de Bacalaria, etc.

⁵⁶ Essa tabela foi digitada e adaptada para uma melhor leitura, seu original se encontra em: ANGLADE, J. Les miniatures de chansonnier provençaux. *Romania*, Paris, Tome 50, n° 200, 1924, p. 593-604. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1924_num_50_200_4610?q=chansonnier. Acesso em: 27 Jan de 2019. Contudo, devemos salientar que havia alguns erros nas paginações do Cancioneiro K e ausência de alguns trovadores no Cancioneiro K que foram devidamente corrigidos pela autora.

Cercamon	133	119		
Comte de Poitiers	142	128		
Comtesse de Die	141	126	167	
Daude de Pradas	111	96	122	167
Dauphin d'Auvergne	186	171	203	
Elias de Barjols	130	116		
Elias Cairel	106	91	50	
Elias Fonsalada	140	125		
Folquet de Marseille	61	46		25
Folquet de Romans	189	175		
Garin le Brun	159			
Garins d'Aphier	191	177		
Gaucelm Faidit	33	22	70	71
Gausbert Amiel	142	128		
Gausbert de Puicibot	80	64	115	
Gauseran de S. Leidier	142	127		
Giraut de Borneil	14	4	11	1
Giraut du Luc			197	
Giraut de Salignac	195	180		
Gui d'Ussel	89	73	110	
Guilhem Ademar	104	88	108	
Guilhem de Balaun	111	96		
Guilhem de Berguedan	192	178	199	
Guilhem de Capestang	105bis	89	84	
Guilhem Faidit		22	70	
Guilhem Figueira	109	95		
Guilhem Magret	139	125		
Guilhem Rainol	143	129		
Guilhem de S. Leidier	78	62	131	118
Guilhem de la Tour	131	117		
Guiraudet le Roux	84	67		
Guiraut de Calanson	142	128		
Jaufre Rudel	121	107		165
Jordan Bonel	121	107		
Lanfranc Cigala	91	75		
Marcabrun	116?	102	27	
Monge de Montaudon	135	121	113	
Montagnagol	124	110		
Peire d'Alvergne	11	1	9	
Peire de Bussignac	190	176		
Peire de Barjac	190	176		
Peire Bremon	141	127		
Peire Cardenal	164	149		207
Peire Guilhem	110	95		
Peire de Maensac	107	93		
Peire Milon	147	133		
Peire del Puoi	108	93		
Peire Raimon	85	68		

Peire Rogier	12	2	107	
Peire de Valeira	122	108		
Peire Vidal	39	27	95	51
Peirol	56	42	147	
Perdigon	49	36	158	
Pistoleta	137	123		
Rons de Capdueil	73	57	56	159
Raimbaut d'Orange	143	129	35	135
Rambaut de Vaqueyras	75	60	160	103
Raimon de Durfort	186			
Raimon de Miraval	67	52	43	110
Raimon de Salas	108	94		
Rainaut de Pons	153			
Rambertino de Bonarel		68		
Reis d'Aragon	108	94		
Ricas Novas	110	95	142	
Richard Coeur-de-Lion			203	
Richaut de Berbezil	87	71	164	99
Richaut de Tarascon	122	108		
Sail de Scola	107	93		
Savaric de Mauléon	152	138		
Sordel	123	109	125	
Tomiers	191	176		
Uc de la Bacalaria	154			
Uc Brunenc	102	86	117	
Uc de S. Cyr	127	113	154	
Ugo de Pena	140	126		
Vicomte de S. Antonin	82	66	128	

Fonte: Adaptação da Tabela de Anglade, 1924. Com alterações e complementações pela autora.

Conforme Jean-Baptiste Camps⁵⁷ informa, a região provençal tinha um interesse diferenciado pela poesia em língua vernacular e pela cultura cortês, o que favorecia o *status* e influência desta área em comparação com as terras mais ao norte. Essa identidade linguística também é apontada com o nascimento do primeiro tratado de gramática occitana, *Le Donat Proensal d'Uc Faidit*.

Ainda que o *Langue d'Oc* não tenha se tornado a língua dominante no futuro país francês, mostrou-se como portador de um papel fundamental para a história da literatura, na formação como ciência do estudo de línguas e para o nascimento de outros poemas em línguas vernáculas e românicas a um nível internacional

⁵⁷ CAMPS, Jean-Baptiste. École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques Les manuscrits occitans à la Bibliothèque nationale de France. *Rapport (relatório)*. Villeurbanne, Janeiro, 2010.

2.2 Os cancioneiros na sua materialidade

A escolha dos Cancioneiros I e K como fontes desta pesquisa se deu devido à presença de um corpo textual⁵⁸ muito semelhante, e da diferença das representações imagéticas de cada *troubadour* em cada cancioneiro. Conquanto, antes de adentrar nas peculiaridades de cada cancioneiro⁵⁹, deve-se explicar um padrão: ambos os manuscritos são divididos em uma tabela que classifica os gêneros líricos e organiza cada um destes através das poesias pertencentes a cada trovador. Esse tipo de classificação aparenta demonstrar o grau de influência, *status* e poder de cada *troubadour* ou pode estar relacionado com o gosto daquele que encomendou o cancioneiro. Nos fôlios seguintes, encontra-se o texto corrido do cancioneiro. Após as tabelas, o conteúdo concreto do cancioneiro detém uma diagramação que identifica topograficamente suas personagens (Figura 3): encontram-se o nome do *troubadour* em rubrica (anotações em vermelho), assim como sua *vida*, ao seu lado uma iluminura que permeia o formato de uma letra maiúscula inicial do texto, identificando o poeta-músico, além de números romanos identificando seu posicionamento dentro do index no início dos cancioneiros. Logo abaixo, escritas com pigmentação negra, as cantigas – havendo uma intercalação de cores nas maiúsculas dentro do texto, entre as cores vermelha e azul, com adornos – e na mesma coloração seguem suas *razós*.

⁵⁸ Jean-Baptiste Camps menciona em seu artigo da possibilidade de chamar os dois cancioneiros de “gêmeos”, por virem da mesma oficina. In: CAMPS, Jean-Baptiste. “Vidas et miniatures dans les chansonniers occitans A, I et K : un double filtre métatextuel?”. *Quand l’Image relit le texte*. Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, France, Mar 2011, p.201-219. Disponível em: < <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00824002>> Acesso em: 24 Jan 2018.

⁵⁹ As anotações, fotos e descrições a seguir foram feitas pela própria autora quando esteve presente e contou com a autorização da *Bibliothèque National de France*. A mesma contou com o conhecimento de codicologia para apresentar as informações específicas e padronizadas dos manuscritos.

Figura 3 – Diagramação presente no manuscrito BnF, Fr. 12473. Troubadour Peire Vidal, f. 39r.



Fonte: Bibliothèque Nationale de France.

a. Cancioneiro I (BnF, Fr. 854)

O Cancioneiro I é um manuscrito produzido no final do século XIII/início do século XIV, escrito em língua provençal e sua produção material em região hoje classificada como italiana, com seus fólhos em pergaminho. O tamanho do documento é de 310 x 226 mm, com a justificação do texto em 227 x 155 mm, seguido com duplas colunas, 47 linhas no total e seu espaçamento entre as linhas (UR) de 4 mm. O manuscrito foi feito em pergaminho de ovelha, de acordo com o padrão de marcação de pelos. A paleta de cor⁶⁰ presente neste manuscrito é variada, devendo citar que foram pontuadas as presenças do azul, vermelho intenso, amarelo intenso, rosa pálido, verde pálido, sobre fundo grosso dourado, com extensão maciça nas margens. A altura das iluminuras varia entre 8 a 10 entrelinhas, com posições diferenciadas estando às vezes de pé, fazendo um gesto com as mãos na altura do peito, ou com marcações mais peculiares como a presença de monges, músicos e cavaleiros com sua armadura e

⁶⁰ Há uma necessidade de explicar para o leitor sobre a importância e o peso que as cores têm para os manuscritos medievais: Para chegarmos ao resultado da cor, precisamos passar por uma rede muito comprida e complexa. Inicialmente, devemos pensar sobre a escolha do material – podendo o mesmo ser ou não raro, assim como durável no pergaminho –, em seguida sobre a mineração ou colheita do material que porta o pigmento necessário; o próximo passo está no processo químico e físico para a obtenção do pigmento; este material deverá transitar por vários territórios até chegar ao artífice e, assim, o mesmo irá prepará-lo com um aglutinante. Por tanto, ter a presença de determinadas cores em um manuscrito medieval era um indicio de que aquele que o encomendou era portador de considerável riqueza.

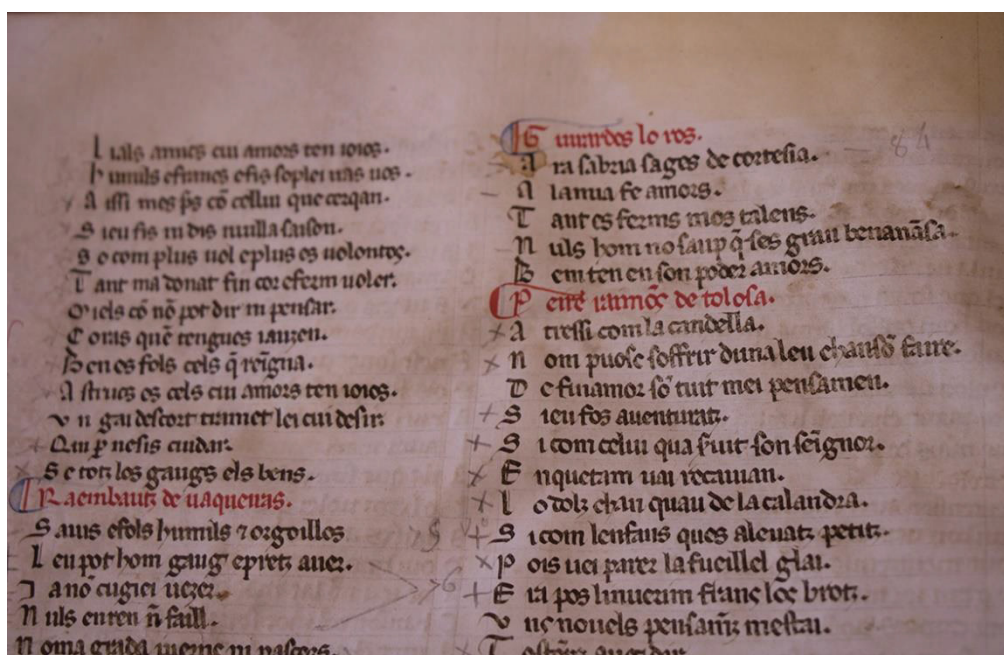
escudo empunhados conjuntamente com seu cavalo vestido com suas cores. São 27 cadernos, sendo 1 quínio preliminar e 26 cadernos de quartênios, sendo 25 regulares, e o 14º encontra-se incompleto, em razão da perda de um fólio entre o 116v e 117r.

Em nossa visita à *Bibliothèque National de France*, contamos um total de 199 fólhos, em que os 10 primeiros fólhos são dedicados às tabelas de classificação e os outros 189 fólhos são o conteúdo principal do cancioneiro. Essa coleção de peças líricas provençais é dividida em 3 partes: a) a primeira parte se trata de autores de *cansós* dos quais um número bastante grande de cantigas foi reproduzido, com o título de “*aqui son escrig li noms dels trovadors qui son aquest liure que ant trobadas las casos l’un apres l’autre.*”, no fólio 1r, que no teor do Cancioneiro vai do fólio 11 ao 151; b) espaço dedicado aos autores das *tensós*, como título de “*aqui son escrig li noms dels trovadors qui son aquest liure que ant trobadas las tensos l’uns apres l’autre*” no fólio 1v, que indica ser do fólio 152 ao 163; c) espaço dedicado aos autores de *sirvantês*, com o título de “*aqui son escrig li noms dels trovadors qui son aquest liure que ant trobadas las siruentes l’uns apres l’autre*” no fólio 2r, indicando ser do fólio 164 ao 199. As *razós* foram acrescentados após as *sirvantês*, versando somente sobre Bertran de Born, Rei Richard Ier d’Angleterre e Dalfi d’Alvernem entre os fólhos 177v e 186. Cada *troubadour* tem sua *vida* descrita quando aparece pela primeira vez no manuscrito.

A partir do fólio 3r até o fólio 6v, encontra-se a tabela detalhada com o nome de cada *troubador*, conforme a ordem em que é apresentado no cancioneiro, indicando as *cansós* que cada um tem registrado neste livro. É apresentado o nome do *troubadour* em rubrica, assim como uma numeração em algarismo romano (e alguns sinais) que indica a quantidade de cantigas feitas, enquanto o título é registrado em negro. Ao lado de alguns nomes de *troubadours*, vemos a presença de anotações feitas em um futuro distante, com provavelmente lápis, indicando a “página” onde se encontra seu registro através de números arábicos. Do fólio 7r até o 7v, encontra-se a tabela de *tensós* presentes no Cancioneiro, incluindo o título em rubrica com o nome dos *troubadours* e o título, enquanto abaixo com pigmento preto encontram-se detalhes sobre as *tensós*. Também em vermelho se encontram os números romanos, e ao lado de 2 titulações nesta tabela, encontra-se uma anotação a lápis com os algarismos arábicos em grafite. No fólio 8r até o 9r, tem-se a tabela de *sirvantês* e esta lista é separada igualmente pelo nome de cada *troubadour* e abaixo de seu nome, no pigmento preto foram escritos os

“títulos das obras”⁶¹, em alguns casos, são encontrados algarismos arábicos escritos em grafite (Figura 4).

Figura 4 – Presença de algarismos arábicos escritos em grafite. BnF, Fr. 854, f. 4v.



Fonte: *Bibliothèque Nationale de France*.

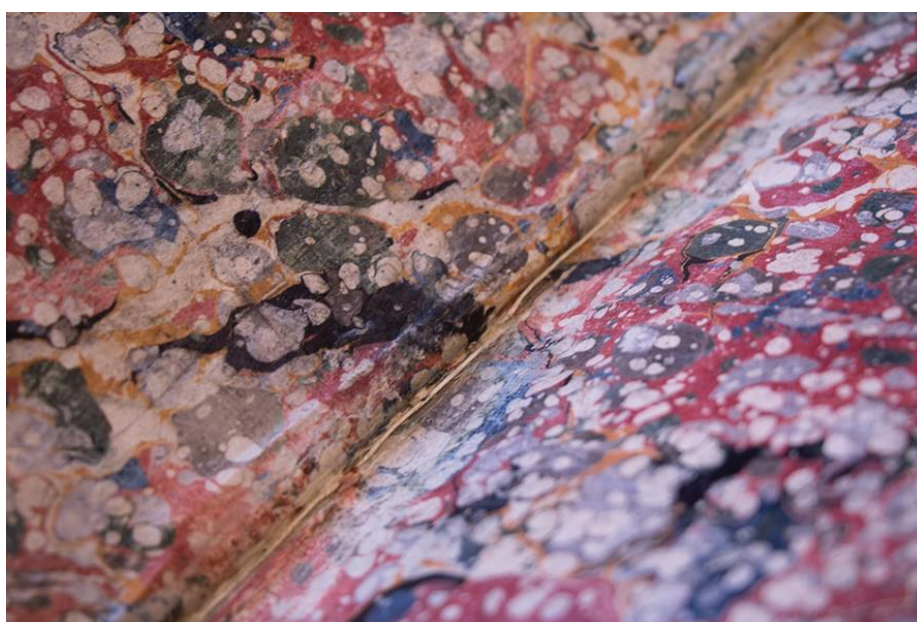
A capa do manuscrito é trabalhada em couro na cor avelã com a chancela de 3 flores de lis, havendo a presença de uma guirlanda interna permeada com arabescos e uma coroa no topo, separando a guirlanda externa. Todo esse trabalho decorativo na capa de couro é feito através da técnica douração a punho⁶²; sua lombada é arredondada sendo igualmente trabalhada em dourado, com um signo repetido nas entrenervuras e muitas influências florais em conjunto com adornos; nota-se a presença de contornos com arabescos, folhagens e flores; a lombada contém 6 nervos de costura. Na parte superior, após o primeiro nervo na lombada, encontra-se escrito em dourado o título:

⁶¹ Não se trata realmente do título das obras, mas sim o primeiro verso de cada cantiga.

⁶² “Técnica que hoje em dia é conhecida como Hotstamping – que pode ser manual ou com uma máquina. A douração a mão se dá através da presença de tais instrumentos: um bloco especial para apoio, ferramentas de prensagem de bronze, paletes, rolos, punções de letra e um aquecedor para as ferramentas. O mais essencial foi o mordente para dar luminosidade ao couro. Para o ouro aderir ao couro, era necessário aplicar uma preparação de uma substância composta de ovo e vinagre. Em sua receita para fazer o mordente, deveria separar a gema do ovo, deixando somente a clara. A partir de então, acrescentava-se uma boa quantidade de vinagre, podendo variar entre um quarto ou meio volume de acordo com a força necessária. Esta espuma era levada para uma bateadeira de madeira depois deixado em repouso por um quarto de hora antes de despejar o conteúdo líquido, livre de espuma e borras, em outro recipiente. A partir de então, hidratava-se o couro e preparava-o para receber as folhas de ouro. Aquecia-se as ferramentas de bronze e as pressionava contra o couro preparado, aplicando em seguida com um pincel a folha de ouro sobre a superfície tratada.” (BLOGNA, Giulia. *Gold in Book Binding. The origins of the craft. Gold Bulletin*, vol. 15, n.1, 1982, p. 25-30. Disponível em: <<https://link.springer.com/content/pdf/10.1007%2FBF03216569.pdf>>. Acesso em: 01 ago. 2018.; Acredita-se que a substância aglutinante do couro com a folha de ouro seja a mesma aplicada para a colagem da folha de ouro no pergaminho.

“troubadovrs ov anciens poetes provençaux”. Em sua encadernação há a presença de tranchefila⁶³ e nervos que sustentam tábuas de madeiras. A parte interna da capa e tábua foi revestida com algum tipo de papel ou pergaminho, seguindo uma padronização técnica chamada marmorização⁶⁴ (Figura 5); ainda na parte de trás da capa, encontra-se um selo com o dizer “Fr. 854”, identificando ser do setor de manuscritos de língua franca com a sua numeração dentro da Biblioteca. Sua gramatura é grossa, aparentando ser algo semelhante entre 150 a 200 g. A lombada do Cancioneiro está bem cuidada, assim como as costuras do encadernamento presentes e aparentes desde a folha marmorizada supracitada.

Figura 5 – Detalhe da Marmorização do papel e das costuras da Encadernação. BnF, Fr. 854.



Fonte: *Bibliothèque National de France*.

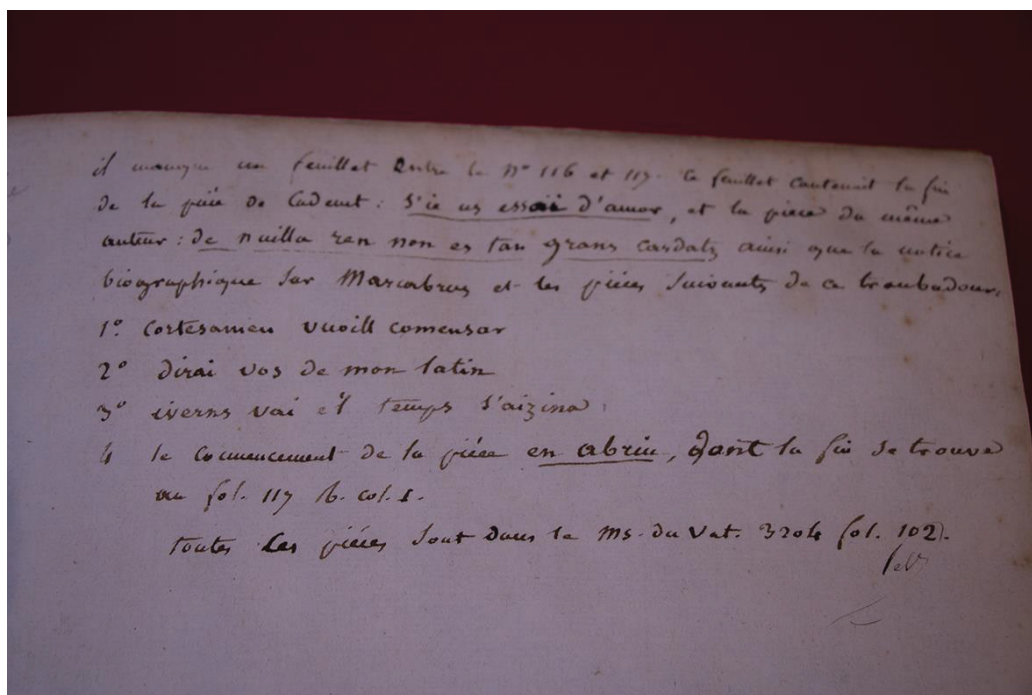
Em seguida, encontra-se um papel ou um pergaminho de uma gramatura menor, sendo o mesmo mais fino, com qualidade e aparentemente 90 g, na parte frontal

⁶³ “Tranchefilas têm o objetivo de prender os cadernos e dar maior consistência à capa, encontra-se, à cabeça e ao pé do códice, podendo ser em meia lua ou quadrado, contendo um requife ou bordadura formada com fios, no caso do Cancioneiro ele é feito em meia lua.” COSTA, Renata F. Um livro manuscrito do século XVIII. *Linguagem - Estudos e Pesquisas*, Goiás, UFG, Vol. 13, 2009, p. 123-138. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/272855285_UM_LIVRO_MANUSCRITO_DO_SECULO_XVIII. Acesso em: 01 Aug 2018.

⁶⁴ “A técnica da marmorização começou na Idade Média na região atual da Turquia e se espalhou por toda a Europa através da mobilidade dos cavaleiros, cruzados e agentes culturais. A técnica dessa época era conhecida como Ebru, que significa, arte das nuvens. Geralmente as tintas utilizadas são mais vibrantes e claras, utilizando pentes e varetas para elaborar padrões enquanto a tinta estiver flutuando sobre a água, antes do papel ser submerso na água para aderir este padrão. Para que a tinta ficasse mais leve que a água, contava-se com a presença de uma goma natural chamada Tragacanto, devendo após ser retirado da água, restar-se reto sobre um pano, secando.” WOOLNOUGH, Charles. *The Whole Art of Marbling. As applied to paper, book edges, etc.* London : George Bell and Sons, 1881. Disponível em: < <https://archive.org/details/wholeartofmarbli00wool/>>. Acesso em: 01 ago. 2018.

deste fólio encontram-se anotações em letra cursiva, provavelmente feitas pelo bibliotecário (Figura 6), trazendo informações pontuais sobre o manuscrito como: “*a biografia sobre Marcabrus e as vidas (___) dos troubadours*”. Tais escritos estão localizados dentro da numeração arábica 5, mas a versão online do documento não apresenta essa informação. A numeração de fólhos começa a partir da presença do pergaminho e da escrita das tabelas, sendo os 10 primeiros fólhos dedicados às tabelas e tais fólhos na versão online são contados em algarismos romanos (Ir a Xv), em seguida 189 fólhos de texto, devendo ser exposto que existem fólhos em branco: 2v, 9v, 10r-10v, 150v, 151-151v e 163. Ressalta-se a falta dos fólhos 116v e 117r, sendo estes fólhos portadores da *vida* e começo da produção do *troubadour* Marcabru. De acordo com uma análise feita em 2010 deste documento⁶⁵, todas essas peças faltantes podem ser encontradas no Cancioneiro A (Vat. Lat. 3204) no fólio 27, e também no Cancioneiro K (BnF, Fr. 12473), no fólio 102.

Figura 6 – Anotações com letra cursiva no fólio de proteção. BnF, Fr. 854.



Fonte: Bibliothèque National de France.

Há dois detalhes que merecem atenção, em relação a uma dupla numeração: a) uma mais antiga, na parte direita de cada fólio *recto* (frente do fólio), que não leva em conta as tabelas e começa a partir da primeira página com escrita cursiva gótica, mais legíveis pessoalmente, em números romanos e b) uma outra folheação, mais recente

⁶⁵ *Notices des manuscrits du département des Manuscrits et de la bibliothèque de l'Arsenal établies par la section romane [...]*, Bibliothèque National de France. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1406683>> Acesso em: 15 de Jan 2018.

com algarismos arábicos (feito *a posteriori* com pigmentação negra), sendo esta letra diferente da do escriba, e sua contagem engloba as tabelas e estando à frente de 10 números da numeração anterior. Esta diferença é subsequentemente reduzida em 3 números devido aos 4 fólhos números 105, 105 bis, 106 e 106 bis, e o fólho faltando cuja última folhagem não leva em consideração.

O primeiro fólho do manuscrito tem uma textura macia e aveludada (fólho *recto*), sendo possível de ver algumas marcas de onde se saíam os pelos – lado pelo –, enquanto o verso (verso) é perolado e liso – lado carne. O começo do segundo fólho é liso, seguindo os princípios da regra de Gregory⁶⁶. Há a presença de furos de traças ou de cupins nos primeiros pergaminhos, e em seguida, quando começa o texto do conteúdo do cancionero pouco se vê. A presença da picotagem⁶⁷, com a marcação das margens e de onde seriam traçadas as linhas não é possível de se ver, pois deve ter sido retirada com a feitura dos cortes para homogeneizar o formato dos fólhos. Nota-se a presença de linhas para guiar a escrita, acredita-se na utilização da plumbagina, já que não houve a retirada completa do “grafite”/chumbo. As linhas são marcadas, havendo ferido o pergaminho, e nota-se a profundidade sutil quando olhado a favor da luz.

A escrita no manuscrito é homogênea, aparentemente pode ter havido uma troca de mãos no fólho 164, havendo um grande número de tópicos e rubricas. Todas as *vidas* contidas no manuscrito, que precedem as obras de um grande número de trovadores, são escritas da mesma maneira que os títulos e nomes dos autores.

Abaixo segue o registro fotográfico da diagramação ou layout dos pergaminhos já descritos (Figura 7), em algumas bordas dos pergaminhos, encontram-se breves anotações de letras corridas realizadas – provavelmente – em tempos posteriores a sua produção (Figura 8). O Cancioneiro I aborda 85 biografias ou *vidas* (67 dentro da seção de *cansós*, 5 delas nas *tensós* e 13 nas *sirvantês*), 19 *razós* (sendo que 18 são sobre

⁶⁶ Caspar René Gregory, intelectual do século XIX, notou uma conveniência na ordenação dos cadernos em que as faces dos pergaminhos coincidam. Pelo material ter origem animal, o fólho detém duas faces: a face do pergaminho que estava em contato com a carne do animal e a face do pergaminho de que saía o pelo do animal. O mesmo reparou nesse padrão de as faces serem colocadas frente a frente, no que resultava em uma melhor conservação das colorações presentes no manuscrito quando aberto. Portanto, face pelo com face pelo, ou face carne com face carne. A importância desta regra está ligada à descoberta por parte dos estudiosos de ausências de fólhos em manuscritos.

⁶⁷ O estilo de perfuração e pautação ajudam a indicar a data e origem de um manuscrito. com uma série de furos – também conhecidos como piques – feitos com instrumentos pontiagudos, chamados de estiletos, um esquadro, uma régua e um compasso. Os pontos serviam de guia para traçar as linhas, gerando assim, uma folha pautada, além de delimitar o espaço de escrita e medidas para iluminuras, miniaturas e iniciais decoradas. Comumente, os piques são realizados próximos das margens, não ficando visíveis durante o arranjo regular dos cadernos. DE HAMEL, Christopher. *The British Library guide to manuscript illumination: history and techniques*. Toronto, Buffalo: University of Toronto, 2001.

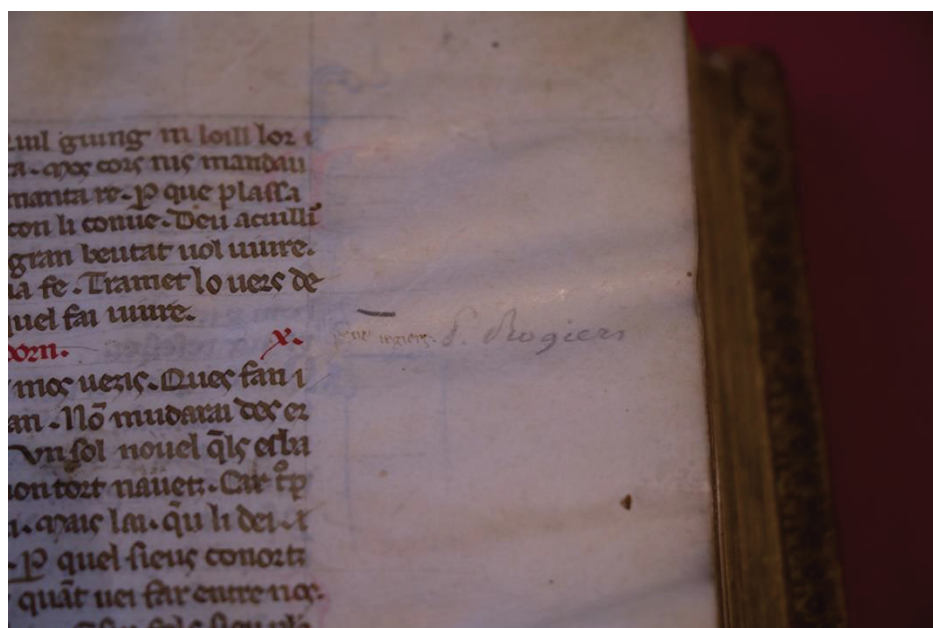
Bertran de Born e 1 sobre o rei Richard Ier d'Angleterre e Dalfi d'Alvernem) e contém no total 92 iluminuras.

Figura 7 – Diagramação e Layout do Manuscrito. BnF, Fr. 854, f. 121v e 122r.



Fonte: *Bibliothèque National de France*.

Figura 8 – Anotações em letra corrida, letra diferente da do escriba. BnF, Fr. 854, f.13r.



Fonte: *Bibliothèque National de France*.

Sobre as possibilidades de portadores do Cancioneiro, a própria *Bibliothèque National de France* não informa quem seria os portadores ou quiçá os compiladores do Cancioneiro, contudo Antoine Thomas⁶⁸, indica que há uma probabilidade de a

⁶⁸ THOMAS, A. Les manuscrits provençaux et français de Marc -Antoine Dominicy. *Romania*, Paris, tome 17, n° 67, 1888, p. 401-416. Disponível em: < https://www.persee.fr/doc/roma_0035-

encomenda deste Cancioneiro tenha sido de uma outra facção da mesma família que pediu pelo Cancioneiro K.

b. Cancioneiro K (BnF, ms. 12473)

O manuscrito foi produzido na segunda metade do século XIII, como conteúdo da língua occitana, porém sua produção está ligada à região norte da atual Itália. Detém o tamanho de 340 x 230 mm, com a justificação de 230 x 160 mm, espaçamento entre linhas (UR) de 5 mm, com duplas colunas e 51 linhas. O manuscrito aparenta ter sido feito de pergaminho de ovelha de acordo com o padrão encontrado nas marcas do pelo. Quando aberto o Cancioneiro, na parte interna do que seria a lombada, nota-se presença de tranchefila. São 22 cadernos, havendo 1 bínio e 21 quartênios, sendo 19 regulares e 3 cadernos sem as marcações de divisão de cadernos. O que faz suspeitar da ausência de determinados fôlios.

Assim como acontece com o manuscrito 854, não é possível de se ver a presença da picotagem, com a marcação das margens e de onde seriam traçadas as linhas, pois deve ter sido retirada com a feitura dos cortes para homogeneizar o formato dos fôlios. Ao mesmo tempo é notado a presença de linhas para auxiliar na elaboração da escrita, podendo ser a técnica da plumbagina. As linhas são marcadas por pressão no pergaminho.

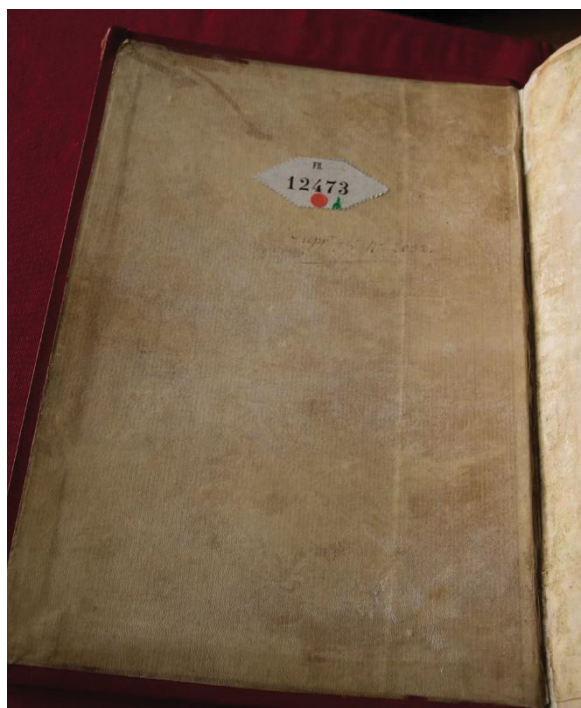
Sua capa de proteção é de um couro vermelho, com o padrão *dentelle*⁶⁹ contornando internas dos cortes, com padrões semelhantes a folhas, com algumas linhas divisórias e outro padrão *dentelle* com desenhos semelhantes a flores. Sua lombada contém 6 nervos, com as suas entrenervuras adornadas com o escudo de armas do Papa e no espaçamento superior o número 3204, correspondente ao seu número dentro da Biblioteca do Vaticano. No seu último espaçamento, não foi possível identificar qual seria o brasão/escudo de armas representado. Ao manusear essa capa, nota-se a presença de tábuas de madeira internas a esta camada de couro. Não há a presença de um fólio marmorizado como proteção interna da capa e/ou sobrecapa do livro, inicia-se com um pergaminho colado nesta capa com a sua identificação (Figura 9) e em seguida um fólio solto. Este fólio encontra-se levemente danificado, podendo ver em alguns pontos as escritas presentes no verso do fólio, parecendo ser mais fino, como se tivesse sido

8029_1888_num_17_67_6017?q=Les+manuscrits+provençaux+et+français+de+Marc-Antoine+Dominicy >. Acesso em: 02 de jan de 2019.

⁶⁹ Termo em francês que significa rendas e nós. Este termo ficou conhecido na dourado no final da Idade Média e início do Renascimento, anteriormente todo o trabalho era conhecido somente como decoração dourada.

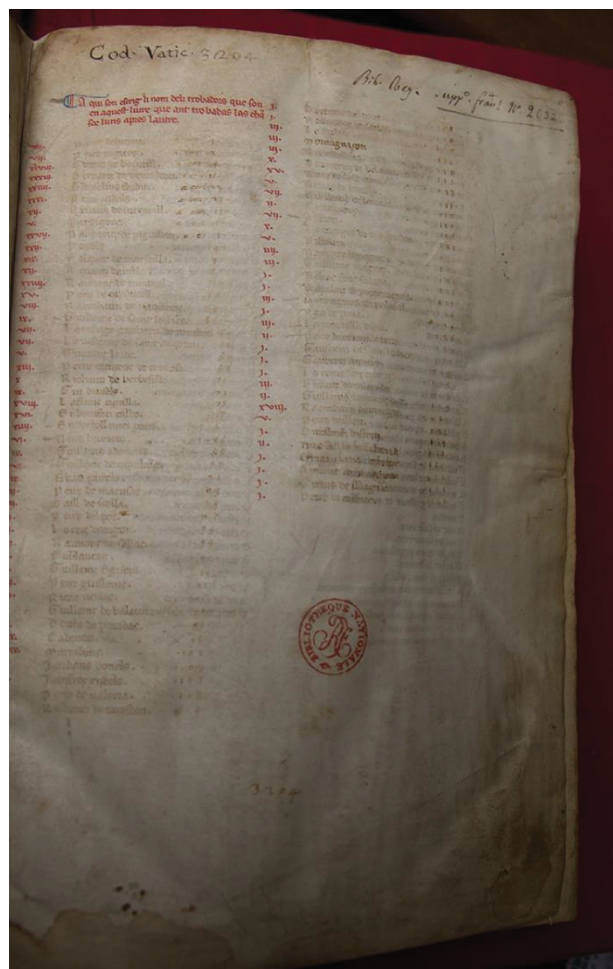
umedecido com alguma espécie de líquido mais ácido. A sua lateral direita encontra-se uma mancha esverdeada; no verso deste primeiro fólio encontra-se a anotação “*Poesie di cento vienti poeti provenzali tocco nelle margini di mono del (___) et del bembo in foerg. In foge*”, logo abaixo na altura do rodapé: “*triup (...) ato di 14 8 1815*” e em seguida uma assinatura.” “*Dallo biblioteca parigona*” seguido de outra assinatura e outra informação que aparentemente referencia a Itália e a França, datação de 1815 e outra assinatura. No segundo fólio no canto superior esquerdo encontra-se uma anotação com a codificação do Vaticano: n°3204. No lado direito também do canto superior do fólio, em outra mão aparece a anotação “*Bib. Reg. Supp°Frans. N° 2032*”, e na ponta também do canto superior direito um algarismo romano “II”. Este fólio aparentemente pode ser classificado com o lado carne. Ainda no mesmo fólio encontramos o início das tabelas (Figura 10).

Figura 9 – Pergaminho colado na capa com a identificação do manuscrito sem marmorização. BnF, Fr 12473. Verso da capa dura.



Fonte: *Bibliothèque National de France*.

Figura 10 – Anotações de diferentes numerações e bibliotecas. BnF Fr. 12473, IIr.

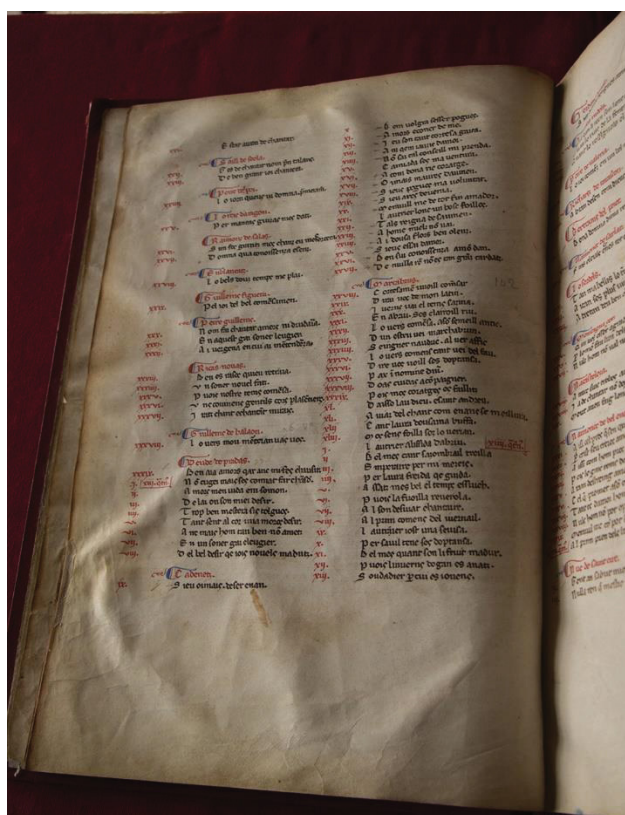


Fonte: Bibliothèque Nationale de France.

Os 11 primeiros fólhos, assim como os primeiros fólhos do manuscrito 854, são igualmente dedicados a tabelas de classificações sobre o conteúdo do texto que está por vir. Tais fólhos na versão online são contados em algarismos romanos (IIr a XIIIv). No começo dessas tabelas principais, presentes no fólho IIr e IIv, encontram-se signos e nomes, e lado de cada nome os números arábicos, ainda no presente fólho pode-se notar que a numeração escrita é crescente, e ao seu final encontra-se um carimbo vermelho indicando ser da *Bibliothèque Nationale*. A partir de então, segue uma sequência de três tabelas: a) “*Aqui son escrig li nom delz troubadours que son em aquest livre que ant trobas las chasos luns apres l'autre*”, disponíveis nos fólhos 1 a 135; b) “*Aqui son escrig li nom delz trobadors que son em aquest livre que ant trobadas las tensos l'un apres l'autre*”, presentes nos fólhos 138 a 148; c) “*Aqui son escrig li nom delz trovadors qe on em aquest livre que ont trobat los siruietes l'un apres autre*”, presentes nos fólhos 149 a 188.

Em seguida, apresenta-se detalhadamente uma tabela que aborda as *cansós*, (do fôlio IIIr a VIv) presentes no Cancioneiro, aparentando ser uma subsecção com o nome dos *troubadours* em pigmento vermelho e então, os títulos de suas obras em pigmento negro e as numerações algarismos romanos de cada cantiga registrada, assim como algarismos arábicos escritos a posteriori com lápis ao lado do nome de cada *troubadour*, indicando a numeração da página onde este estaria localizado. (Figura 11) Esse tipo de classificação aparenta demonstrar o grau de influência, status e poder de cada *troubadour* – ou pode não estar relacionado com o gosto daquele que encomendou o cancioneiro.

Figura 11 – Presença de numeração em grafite com a paginação do *troubadour*. BnF, Fr. 12473, Vv.



Fonte: *Bibliothèque Nationale de France*.

No fôlio VIIr há a indicação das *tensós* com marcação de número romano, o nome do *troubadour* em vermelho e em preto a titulação. Encontra-se ao lado da tabela de *tensós*, uma escrita a posteriori a lápis indicando a numeração em algarismos arábicos. No fôlio VIIIr, tabela de *sirvantês* com o nome de três *troubadours*: Peire Cardinal; Peire Cardinal Sermons e Bertrand de Born. Ainda no mesmo fôlio aparece indicação das *razós* de Bertrans de Born, no verso do fôlio, segue outra lista com títulos rubricados, ora alternando a conteúdo de *sirvantês* ora de *razós*, ainda nesses títulos encontra-se o nome do *troubadour*, assim como o tipo da lírica que ele compôs. Em

pigmento preto, encontra-se o título da obra. E ao final do fólio VIIIv, ao lado do nome de Peire de Bariae encontra-se um algarismo arábico escrito a posteriori à lápis. Essa tabela termina no fólio IXv.

No fólio Xr há uma perda de qualidade no fólio, aparentemente com marcas de atrito e perda de pigmentação tanto vermelha quanto negra. Há um espaço para uma letra capitular que não foi elaborada, e o começo do texto se dá com a pigmentação negra. Aparentemente, há alguma citação sobre Peire Cardinal no texto introdutório. Quanto à numeração arábica encontrada no canto superior direito dos fólhos, inicia-se tal contagem após o fólio marcado em XIII (algarismo romano), versando o último fólio com o número 189, confirmando o total de 199. Os fólhos XIIr, XIIIr e XIIIv restam em branco, e em seguida encontra-se um papel vegetal – provavelmente advindo da conservação – separando o conteúdo principal do cancionero, onde se inicia a contagem em algarismos arábicos no documento online (1r), também escrito no canto superior direito do manuscrito. Nota-se, no entanto, que antes de todas as iniciais com iluminuras encontra-se uma folha de papel vegetal de proteção. (Figura 12)

Figura 12 – Proteção feita de papel vegetal para as Iluminuras. BnF, Fr. 12473, f. 1r.



Fonte: *Bibliothèque National de France*.

O manuscrito 12473 começa com o mesmo *troubadour* que do manuscrito 854, Peire Valverne, seguindo a mesma ordem com os mesmos *troubadours* como Peire Rogiers, Gurautz de Borneill, etc. O Cancioneiro K aborda as mesmas 85 *vidas* (em que 67 estão dentro da seção de *cansós*, 5 na seção de *tensós* e 13 na de *sirvantês*), assim

como acontece com o Cancioneiro I, este cancioneiro detém 19 *razós*. havendo somente 78 representações imagéticas⁷⁰. Na contracapa da parte de trás foi colado no pergaminho um selo de Restauração feito em 1981 – *sous n° 3141*. (Figura 13).

O registro de posse desse manuscrito detém uma lista de 6 entidades descritas nas informações específicas do Cancioneiro K (porém não aparecem em ordem ou especificando quem teria encomendado), portanto indicamos que a ordem de posse seria: 1) Biblioteca da família d'Este⁷¹, 2) [Pietro] Bembo⁷², 3) Andrea Mocenigo⁷³, 4) Fulvio Orsini⁷⁴, 5) Biblioteca do Vaticano⁷⁵ – devendo esta ser subdividida em 5.1) Papa Clemente XII⁷⁶, 5.2) Cardeal Quirini⁷⁷, 5.3) Papa Pio VII⁷⁸ - e 6) Rei Louis XVIII⁷⁹. Seguindo a cronologia das personagens citadas, crê-se que a encomenda do manuscrito possa ter sido realizada pela família d'Este, visto que é a única presente que permeia o século XIII/XIV, recorte histórico registrado como da época da produção do mesmo.

⁷⁰ Existem iluminuras presentes em que não foram encontradas representações imagéticas, somente letras maiúsculas trabalhadas com folha de ouro, como por exemplo: Folquet de Romans, Peire de Barjac, Giraut de Salignac, etc.

⁷¹ Família soberana nos Ducados de Ferrara (1240-1597) e de Módena e Régio (1288-1860). O nome da família advém do Castelo d'Este, perto de Pádua, que manteve total soberania de 1056-1239.

⁷² Gramático, escritor, humanista, historiador e cardeal veneziano (1470-1547).

⁷³ senador veneziado e historiador (1471-1542).

⁷⁴ humanista, historiador e arqueólogo (1529-1600).

⁷⁵ Inaugurada em 1450 por Nicolau V.

⁷⁶ Papa nascido em Florença (1652-1740).

⁷⁷ Erudito, beneditino e cardeal italiano nascido em Veneza (1680-1755).

⁷⁸ Papa Pio VII - Papa nascido em Cesena (1742-1823).

⁷⁹ Conhecido como Luís, o Desejado, foi o Rei da França e Navarra de 1814 até 1824. (1755-1824).

Figura 13 – Etiqueta que indica a data da restauração, assim como a sua numeração. BnF, Fr. 12473, verso da contra-capá.



Fonte: *Bibliothèque National de France*.

Para finalizar a descrição do manuscrito, o trabalho feito nessas iluminuras é diferenciado, contando com um detalhamento que causa o efeito de baixo relevo e detém formato de sinais. Outros detalhes estão no fólho 146r que tem um rasgo no meio do fólho, em que houve a tentativa de reparo com uma colagem, juntamente com um tipo de pergaminho ou papiro para auxiliar na reparação do fólho; no fólho 194v encontram-se anotações no que se parece italiano feitos à pena e um carimbo da Biblioteca Imperial; no fólho 196 v, encontram-se outras anotações novamente em italiano com mancha de líquidos na parte superior do fólho, a letra cursiva, que aparenta ser da mesma mão do escriba responsável pelo texto do Cancioneiro.

3 CONTEXTO E REPRESENTAÇÕES

Nesta parte será realizada a contextualização da região de produção dos cancioneiros, uma breve apresentação sobre as *vidas* e as imagens presentes nos cancioneiros e a análise em conjunto dos dois tópicos dos poetas escolhidos e apresentados no capítulo anterior.

3.1 A região de produção dos cancioneiros

De acordo com Camps⁸⁰, as primeiras influências começam com o trânsito de *troubadours* de renome para as cortes da região de Montferrat – no noroeste da península itálica –, mais especificamente, com Raimbaut de Vaqueiras. Na segunda metade do século XII, este *troubadour* seguiu para a Corte de Montferrat, onde serviu o seu senhor o Marquês Bonifácio I de Montferrat. Raimbaut esteve ao seu lado antes mesmo de Bonifácio se tornar marquês, e quando o mesmo conseguiu seu título, foi o *troubadour* que o aclamou e louvou, tornando seus feitos conhecidos por toda corte e além. Com fortes laços pessoais e tamanha lealdade ao Marquês, Raimbaut adquiriu o privilégio de ser o protegido do Senhor, e elevado a escudeiro do mesmo, chegando a ir para guerras e até mesmo à IV Cruzada. O seu potencial como *troubadour* não foi esquecido, visto que, o poeta poderia presenciar os feitos do nobre e difundi-los.

Ao viver e conviver ao lado de um nobre, o *troubadour* conseguiu *status*. O Marquês foi celebrado como o modelo de virtudes cavaleirescas, aumentando o seu prestígio por toda a região, a sua rede de influências entre a família, amigos e elos estratégicos presentes em diferentes famílias da região, como por exemplo, d’Este, Malaspina, da Romano, entre outras.

Ao notar o grande impacto da presença de *troubadours* em suas cortes, por mais de meio século, as cortes italianas se tornaram lares das “verdadeiras academias líricas”, havendo como centro as vidas, valores, prodigalidade e generosidade de seus Senhores. Além disso, outros pontos que não poderiam faltar nesse ensino da lírica *occitana* estavam a homenagem à dama e a vida – real ou sonhada – da corte, com sua procissão de músicas (todas as poesias em provençal), belas roupas, festas e banquetes.

⁸⁰ CAMPS, J.B. Vocabulaire Du Texte, Vocabulaire De L’image : La Représentation Des Troubadours Dans Les Chansonniers Occitans A (BAV Vat. Lat. 5232), I (BnF Fr. 854) ET K (BnF Fr. 12473). 2009. 260 f. *Dissertação (Master II em Letras)*. École Nationale de Chartes, Paris, 2009.

Quando a região do Vêneto registrou a lírica *occitana*, houve o primeiro passo para a direção do que seria uma “literatura”⁸¹ medieval, e a feitura desses cancioneiros são vistos por Zumthor, como um método de constituir as antologias, através de verdadeiros testemunhos de uma vontade de colocar em destaque, ou ainda, formar um cânone de autoridade em língua vulgar⁸², transformando as *cansós* em “novos clássicos”. A ideia de apresentar o *auctor* das cantigas, seria um reforço desta ideia de cânone, elevando os trovadores às fontes permanentes do saber⁸³; Camps, por outro lado, apresenta outra ideia chamada de “*auteurisation*”⁸⁴ de *troubadour*, que seria um fenômeno que se distingue pelo nascimento de um aparato metatextual da explicitação das obras – incluindo *vida*, *razós* e miniaturas – cujas particularidades só podem ser compreendidas através de uma abordagem contextual global e histórica deste momento à parte da lírica occitana.

Com o surgimento de um “verdadeiro lar” para a lírica dos trovadores durante a presença de Bonifácio I, houve um grande número de poetas que começam sua mobilidade pelo território do Norte da Itália (Figura 14), contudo, os tempos de guerras (incluindo a Quarta Cruzada e a Cruzada Albigense), expedições e turbulências não atraem uma parte dos trovadores, fazendo com que estes perambulem para outras cortes, o que vem a favorecer uma irradiação da cultura cortês. Spina traz um circuito de mobilização dos trovadores pelo território italiano:

Instalados preliminarmente nas cortes de Monteferrat (nos Alpes) e nas de Savóia, os jograis estendem-se logo mais para os castelos da família Malaspina, na Lunigiana (...); a seguir avançam para o Vale do Pó e para a corte siciliana de Frederico II. Foram, também, mecenas da arte trovadoresca na Ligúria, Henrico de Savona e Ot del Carret (...), Entretanto, os focos mais importantes dessa poesia foram os da zona do Pó (o Marquês d’Este dentre os maiores); o da corte de Ferrara (...). Estes mecenas, bem como as suas beldades femininas, criaram em torno de si uma produção poética de espírito guerreiro e encomiástico, a rivalizar mesmo coma poesia propriamente lírica.⁸⁵

⁸¹ Não podendo ser classificada como tal, como diz Zumthor, pois “(...) se integram ainda, com todas as suas raízes e por sua configuração imediata na cultura globalmente oral do século XII.” (ZUMTHOR, P. *Op. Cit.*, p. 282.) E complementando com Zink: “Até o fim do século XII, só há literatura vernácula em verso: (...) cantados (...)”. ZINK, M. “Literatura”. In: LE GOFF, J. SCHMITT, J.C. *Dicionário analítico do Ocidente medieval*. Vol. 2. São Paulo: Editora Unesp, 2017, p.104.

⁸² “Provença transplantou para a Itália não só a técnica de sua poesia, o programa de sua literatura, o conteúdo espiritual de sua arte, o amor cortês, o preciosismo e o arsenal de suas fórmulas literárias: levou também a sua língua, que vi ser substituída pelo idioma vulgar somente meio século mais tarde.” SPINA, S. *Op. Cit.*, p. 38.

⁸³ ZUMTHOR, P. *Op. Cit.*, p. 285.

⁸⁴ “Autorização”. Termo emprestado vindo de KENDRICK, Laura. *L’Image du troubadour homme auteur dans les chansonniers. Auctor et Auctoritas. Invention et conformisme dans l’écriture médiévale ; actes du colloque tenu à l’Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines (14–16 juin 1999)*, Paris, 2001, p. 508–519.

⁸⁵ SPINA, 1991, p. 38-39.

Com a morte de Bonifácio I em 1207, Guilherme IV, ascende até 1225, também se beneficiando dos poetas, porém sendo mais reservado. De acordo com Alfred Jeanroy⁸⁶, Guilherme teria sido comparado a seu pai, mas teria características diferentes, como uma ganância quase proverbial. Tal ponto, fez com que fosse atacado por alguns poetas como Elias Cairel, e auxiliou para que a Corte de Montferrat perdesse seu papel fundamental para outras regiões, particularmente Veneza.

Figura 14 – Região de Montferrat e do Vêneto



Fonte: Adaptado de Wikipédia. Disponível em: <

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4b/Location_of_the_March_of_Montferrat-it.svg>.

Acesso em 22 de Março de 2019. Em rosa a região de Montferrat e em roxo a região do Vêneto.

⁸⁶ JEANROY, A. Les troubadours dans les cours de l'Italie du Nord aux XIIe et XIIIe siècles. *Revue historique*, tome 164, Paris, 1930, p. 1–26. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40944541>. Acesso em: 02 de Jan de 2019.

Durante o século XIII, a região ao norte da atual Itália era bastante inconstante devido aos confrontos entre Guelfos e Guibelinos⁸⁷, a queda de Frederico II⁸⁸, os conflitos nas cidades e das grandes famílias borbulham um caos político constante. Mas é nesse cenário que há uma valorização e uma recepção amigável dos trovadores do *Langue d'Oc*. Acreditamos que os poetas abraçam a oportunidade com tamanha ferocidade como um modo de se salvar da chacina que se espalha pelo *Langue d'Oc* com o início da Cruzada Albigense, apresentando a memória e a identidade⁸⁹ da região nas entrelinhas de suas produções.

Voltando-se à ideia de “academia da lírica occitana”, deve-se destacar a família d'Este. De acordo com Giancarlo Folena⁹⁰, esta família foi “o primeiro centro de atração e reunião para jograis e trovadores de todo os Alpes e estava na região de Veneza”⁹¹. Os trovadores buscavam a corte de Azzo VI⁹², pois o mesmo angariou uma vasta lista de qualidades cortesias, sendo considerado o campeão das virtudes das cortes pelas duas *planhs*⁹³ famosas que Aimeric Peguilhan fez. De acordo com Camps, nos lamentos se encontra a exaltação da virtude *crucial* de um “mecenas”: sua largueza.

Outra corte que já teria ultrapassado o número de trovadores de Montferrat, era a pertencente da família Malaspina. A ligação entre d'Este e Malaspina aparentemente

⁸⁷ Facções políticas que estiveram em luta na Itália, principalmente na república florentina, se intensificando no século XIII. Esta luta advém da morte do imperador do Sacro Império Romano-Germânico, Henrique V, sem deixar herdeiros. A partir de então, Guelfos e Guibelinos disputam politicamente no norte da Itália sobre quem deveria assumir o controle. O conflito se inicia com a tentativa de expansão territorial sobre o norte da Itália por Frederico Barbarossa; e as famílias que tinham uma opinião diversa a esta, concordando com a casa da Bavária chamada Welf, ficaram conhecidos como Guelfos, enquanto os simpatizantes do imperador, concordavam com a casa de Hohenstaufens da Swabia, que usavam o nome do seu castelo Wibellingen, se tornando conhecidos como Guibelinos. Sabe-se que algumas regiões eram conhecidas pelo seu posicionamento como por exemplo: República Guelfa da Florença, República Guelfa da Gênova, República Guibelina de Siena, etc.

⁸⁸ (1194-1250) Rei da Itália e Imperador Romano-Germânico.

⁸⁹ “O ambiente guerreiro, cortês e elegante dos castelos dos pequenos príncipes italianos lembrava perfeitamente o refinamento cavaleiresco das cores dos condes de Tolosa e da Rprovença; e a concepção do amor cortês é a mesma nas duas sociedades: ao amante receoso, discreto, que troca pela dama todas as conquistas e riquezas do mundo; e a dama, também conhecedora da preceptiva do amor cortês.” SPINA, S. *Op. Cit.*, p. 39.

⁹⁰ FOLENA, Giancarlo. *Culture e lingue nel Veneto medievale*. Padova: libreriauniversitaria.it edizioni, 2015. Disponível em: <
https://books.google.com.br/books?id=mfl5CwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false > Acesso em: 07 fev de 2019.

⁹¹ “Il primo centro di richiamo e di raduno per giullari e trovatori raminghi d'oltralpe fu nel Veneto”. *Ibidem*, p. 29.

⁹² (1170-1212) Nobre e condottiero, conhecido também como Marquês d'Este. Marcado pelos Guelfos. Sua corte começa em 1193 e termina na Batalha de Ponte Alto em novembro de 1212 de onde foi morto ao lado de seu amigo e aliado, Bonifácio di Sambonifacio Verona, também protetor dos trovadores, carregando armas contra Ezzelino da Romano (1194-1259). Sendo o último igualmente nobre, político e condottiero, que toma controle total de Verona, e se torna um tirano durante seu poderio. Marcado pelos Gibelinos.

⁹³ Subgênero da lírica occitana que é voltado para o lamento da morte de alguém.

pode ter sido forte, visto que, parece ter havido um projeto de casamento entre Beatrice d'Este e Guillaume Malaspina. Os dois eram objetos de homenagens em *cansós* de diversos trovadores – sendo ela a dama admirada e homenageada como manda a lírica occitana, estando também presente em cinco das seis *cansós* compostas por Aimeric de Peguilhan dedicadas a ele. Folena interpreta tais pontos como um sinal de uma forte associação entre as duas cortes.⁹⁴

Esta ligação faz do Auramala, sede da corte de Malaspina, um lugar de "repatriação" ideal para os trovadores quando em 1213, os paduanos e Ezzelino da Romano destroem o Castelo d'Este. Isto, juntamente com a morte de Aldobrandino⁹⁵ em 1215 e o cativo do futuro Azzo VII⁹⁶, ainda um menor, deixado como penhor para os banqueiros florentinos; fazem a Corte d'Este perder por um tempo o seu papel central – tal papel é diminuído com mais força devido ao fluxo de caixa que colocam seu “mecenas” em segundo plano.

É com o segundo casamento de Azzo VII com Giovanna d'Este em 1221, que novas luzes tocam a corte d'Este, trazendo uma produção lúdico-satírica paralelamente a “academia cortês” é alimentada pela figura de Giovanna.⁹⁷ Entretanto, os períodos de guerra, contra Ezzelino da Romano e Salinguerra entre 1226 e 1242, e contra da Romano de 1242 a 1259, não favorecem a vida nesta corte, isto posto, outras casas são visadas, não sendo de menor interesse as que surgem em Treviso. Treviso aparece como um lugar que se embebe de cultura vulgar, primeiramente da provençal, em seguida do *langue d'oïl* e por último da toscana, sendo vista como um local de encontro e confluência de tradições manuscrita que permeava a cultura figurativa cavaleiresca e cortês.⁹⁸

A partir de 1239, o rompimento entre Alberico da Romano, Guelfo e o Senhor absoluto de Treviso e seu irmão Ezzelino dão origem a momentos marcantes à política italiana do século XII, com jogos de confrontos e “propagandas” através das sirvantes dos trovadores. Uc de Saint Circ fica ao lado dos Guelfos e Alberico, seu protetor, enquanto Guilhem Figueira defende os gibelinos como Ezzelino.

⁹⁴ Essa associação é cortada em seguida com a morte súbita do Marquês e a ida para o convento de Beatrice. *Ibidem*, p. 47.

⁹⁵ Filho de Ezzelino da Romano.

⁹⁶ (1205-1264) Marquês de Ferrara. Filho de Azzo VI.

⁹⁷ BETTINI BIAGINI, G. *La poesia provenzale alla corte estense: posizioni vecchie e nuove della critica e testi*. Pisa: 1981.

⁹⁸ FOLENA. G. *Op. Cit.*, p. 78.

Portanto, a figura dos trovadores se revela de importância tanto para a propagação de influência de uma corte e família em sua região. As homenagens presentes nos louvores e canções feitas pelos poetas valorizavam cada vez mais a corte que “habitavam”. Isto posto, levantamos a hipótese inspirada em Zumthor, que a sua produção tardia também poderia estar vinculada como um agradecimento anacrônico, à produção cultural e impactante realizada pelos poetas para as grandes famílias, além de ser um meio de mostrar tamanho poderio daquele que o encomendou⁹⁹. É nesse jogo de prestígio, poder e largueza que a produção dos Cancioneiros se mostra como mais um meio de valorização do *status* cortês.

3.2 Narrativa e imagem: *vidas* e iluminuras

As representações dos *troubadours* estavam presentes em dois momentos nos cancioneiros: no primeiro momento estava em suas iluminuras e em um segundo momento estava nas *vidas*. As *vidas* presentes nestes cancioneiros são diferenciadas, pois fogem do ideal de *vidas* hagiográficas – em que se tem um relato biográfico extremamente detalhado sobre a existência de um homem santo – trazendo um curto relato biográfico com os melhores momentos da vivência do poeta. Estes pequenos textos, assim como as iluminuras nos cancioneiros¹⁰⁰, são marcados diretamente por suas produções poéticas, permeando igualmente algumas descrições e as características individuais do sujeito¹⁰¹, não devendo, portanto, serem lidas e interpretadas separadamente. Utilizando-se da ideia de Patrick Geary¹⁰² sobre memória e aplicando para as *vidas*, suas escritas serviriam como um mecanismo que possibilitavam os leitores reviverem o passado do poeta com uma conexão com a consciência do mundo do século XII/XIII.

⁹⁹ Outro jeito de demonstrar *status*, prestígio e poderio estava em suas posses. Possuir o registro das cantigas e também dos mais influentes trovadores que advinham da região do Langue d’Oc demonstraria sua vontade de deter o conhecimento, memória e prestígio. Zumthor traz a ideia de que o registro dessas cantigas foi favorecido: “ (...) à própria época em que se expandia em língua vulgar o uso da escritura, pela repugnância (...) que os Grandes, ainda que letrados, sentiam ao impor-se o duro trabalho que era a leitura direta. Tanto que, daí em diante, era fácil de achar – entre clérigos ou mesmo burgueses – pessoas competentes nessa arte.(...)” (ZUMTHOR, P. *Op. Cit.*, p. 62.)

¹⁰⁰ “O texto traz os sinais linguísticos da mensagem, evocando os fatos e a interpretação etimológica de suas designações; a ilustração pictural modifica esse dado, estabelece suas correlações espirituais e garante intefração de todos esses elementos, unidos em relações alegóricas. (...) O diálgo visualizado, por oposição ao texto que constitui materialmente seu lugar, volta-se para a ordem sensorial. Restitui ao olho as condições empíricas, concretas, das percepções “naturais”. O artista não dispõe de meios para fazer escutar a voz; mas pelo menos a cita intencionalmente naquele contexto confiando ao olho a tarefa de sugerir ao ouvido a realidade sonora.” (ZUMTHOR, P. *Op. Cit.*, p. 125.)

¹⁰¹ Esses registros que deram base para a elaboração das poses, vestes e características presentes nas iluminuras, como veremos, por exemplo, a iluminura de Jaufré Rudel. A voz não se distinguia apenas da escritura, a escrita simboliza, a imagem emblemática, confirmando uma a outra.

¹⁰² GEARY, P. “Memória”. In: LE GOFF, J. SCHMITT, J.C. *Dicionário analítico do Ocidente Medieval*. Vol. 2. São Paulo: Editora Unesp, 2017, p. 203.

Portanto, essas duas linguagens colocavam as personagens dentro do *hall* da memória e da história da sociedade e da corte em que viveram; assim como a produção e porte dos cancioneiros geravam um objeto de cultura¹⁰³ muito importante para os nobres e príncipes, pois a posse desse objeto era visto como uma encenação e justificação de poder. Em tempo, ao trazer essas personagens para a história, a pesquisadora interpreta que seria um modo daqueles que se beneficiaram das produções dos trovadores os reconhecerem¹⁰⁴, ainda que *post mortem*.

Para melhor entender o papel social e da memória dos trovadores nas cortes/sociedade medieval, faremos uma leitura e análise das *vidas* e *iluminuras* dos poetas escolhidos *a priori*; em que demonstraremos como as representações imagéticas podem ser interpretadas como um “duplo filtro *metatextual*”, de acordo com Maria Luisa Meneghetti, pela biografia beber da maioria dos elementos presentes nas obras do trovador, devendo a iluminura então “transforma[r] a história biográfica em uma espécie de flash exemplar”¹⁰⁵, semelhante ao posicionamento de Zumthor em que a iluminura seria como um intérprete estético-visual do conhecimento sonoro e narrativo da cantiga, pois:

O brilho e o preço deste ouro já demonstram que tal fundo não é um mero expediente utilizado para realçar as figuras que se destacam sobre ele. Ele preenche uma função simbólica, é o indício de uma transcendência da imagem além de sua presença sensível; graças a ele, toda imagem aparentasse a uma epifania. É também essa razão pela qual a disposição das figuras inscritas sobre esta brilhante superfície dourada, de trás para a frente e do centro para a periferia, sua hierarquia, seus respectivos tamanhos, a alternância ritmada de suas cores, seu grau de imobilidade ou ao contrário sua gesticulação, não visam nunca o realismo da representação, mas conformam-se, não sem grande liberdade de interpretação, aos códigos simbólicos.¹⁰⁶

Contaremos com o auxílio dos autores Barbara Smythe¹⁰⁷, Marcella L. Guimarães¹⁰⁸, Victoria Cirlot¹⁰⁹, Simon Gaunt¹¹⁰, Henri Gougoud¹¹¹, Segismundo Spina¹¹², além dos detalhamentos da própria autora da dissertação.

¹⁰³ “Belos livros com iluminuras eram o orgulho das bibliotecas pincipescas. As cortes não tinham simplesmente criado toda uma cultura. Elas a tinham conservado.” GUENÉE, B. “Corte”. In: LE GOFF, J. SCHMITT, J.C. *Dicionário analítico do Ocidente Medieval*. Vol. 1. São Paulo: Editora Unesp, 2017, p. 314.

¹⁰⁴ Aqui, pensa-se que aquele que elabora o texto e também o registro do mesmo, pode ser equiparado a um historiador, pois estaria salvando-os do esquecimento, colocando “ao abrigo do tempo sua honra e renome”, como dito por Guenée. (GUENÉE, B. “História”. In: LE GOFF, J. SCHMITT, J.C. *Dicionário analítico do Ocidente Medieval*. Vol. 1. São Paulo: Editora Unesp, 2017, p. 587)

¹⁰⁵ MENEGHETTI, M.-L. *Il pubblico dei Trovatori, ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*. Turin: Einaudi, 1992, p. 348.

¹⁰⁶ SCHMITT apud LE GOFF, 2006, P. 595.

¹⁰⁷ SMYTHE, B. *Trovador Poets*. Cambridge: In parentheses publications, 2000.

¹⁰⁸ GUIMARÃES, M. Um mapa poético das Vidas e Razos do cancionero occitano. *Revista Portuguesa de Humanidades - Estudos Literários*, Portugal, v.21, n.-2, pp. 49-58, 2017.

Esses trovadores não são apenas os criadores do fenômeno que foi o amor cortês, mas também de um modo de vida implícita no termo, carregando consigo o papel de “*historicizar*” e demonstrar tradições e códigos presentes na sociedade e corte, portanto, foi realizada uma seleção dos “primeiros” trovadores e mais influentes posteriormente, através da seguinte ordem: 1) Guilherme IX, ou Guilherme d’Aquitânia, ou ainda, O Conde de Poitiers; 2) Jaufré Rudel; 3) Bernart de Ventadorn; 4) Bertrams de Born; 5) Arnault Daniel.

¹⁰⁹ CIRLOT, V. et al. *Antología de textos románicos medievales (siglos XII-XIII)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1984.

¹¹⁰ CAMPS, Jean-Baptiste. Vidas et miniatures dans les chansonniers occitans A, I et K : un “double filtre métatextuel” ? . Sandrine Hériché-Pradeau et Maud Pérez-Simon. *Quand l’Image relit le texte*, Mar 2011, Paris, France: Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp.201-219.

¹¹¹ GOUGAUD, H. *Poésie des troubadours*. Anthologie. Paris: Points, 2009.

¹¹² SPINA, S. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Edusp, 1991.

a. *Lo Coms de Peitieu*

Figura 15 – *Lo Coms de Peitieu* no Cancioneiro I – f. 142v



Fonte: *Bibliothèque Nationale de France*.

Figura 16 - *Lo Coms de Peitieu* no Cancioneiro K – f. 128r



Fonte: *Bibliothèque Nationale de France*.

A *vida* presente nos Cancioneiros diz:

*Lo coms de Peitieu si fo uns dels majors cortes del mon e dels majors trichadors de dompnas, e bons cavalliers d'armas e larcs de dompnejar; e saup ben trobar e cantar. Et anet lonc temps per lo mon per enganar las domnas. E ac un fill que ac per moiller la duquessa de Normandia, donc ac uma fila que fo moiller del rei Enric d'Engleterre, maire del rei jove e d'En Richard e del comte Jaufre de Bretagne.*¹¹³

Foi traduzido para o francês como:

Le comte de Poitiers était un des hommes les plus courtois du monde et l'un des plus grands trompeurs de dames; aux armes, bon chevalier; peu avare de ses manoeuvres de séduction; et il savait bien composer des poèmes et les chanter. Et il alla longtemps de par le monde pour tromper les dames. Et il eut un fils qui prit pour femme la duchesse de Normandie, dont il eut une fille qui devint l'épouse du roi Henri d'Angleterre, mère du Jeune Roi, de Monseigneur Richard et du comte Geoffroi de Bretagne.¹¹⁴

O nobre Guilherme (1071-1126), Duque da Aquitânia e Gasconha, além de Conde de Poitiers (Figura 17 e 18) foi um dos primeiros trovadores cujos poemas chegaram até a sociedade contemporânea, sendo conservadas 11 cantigas suas em que apresenta o que viria a ser¹¹⁵ o “amor cortês”, trazendo a arte de viver, amar e poetar¹¹⁶. Seu modo de produzir é visto por Segismundo Spina como um dos mais complexos trovadores, por conseguir navegar nas águas tanto da escola do *trobar leu*¹¹⁷ e a do *trobar ric*¹¹⁸.

Guilherme teria nascido em 1071, filho de Guilherme VIII e Hildegarda da Borgonha, filha de Roberto I, Duque da Borgonha “o Velho”. Um dos pontos principais

¹¹³ BOUTIÈRE; SCHUTZ, 1964, XXV, p. 81;.

¹¹⁴ ZINK, M. 2013, 33-34. Tradução: “O conde de Poitiers foi um dos maiores cortesãos do mundo e um dos maiores enganadores de mulheres; em armas, bom cavaleiro; pródigo nas manobras da sedução; e sabia bem trovar e cantar. Por muito tempo, foi pelo mundo enganar as mulheres. Teve um filho, que tomou por mulher a duquesa da Normandia, da qual houve uma filha que se tornou mulher do rei Henrique da Inglaterra; mãe do rei João, do senhor Ricardo e do conde Geoffroi da Bretanha.” GUIMARÃES, M. Um mapa poético das Vidas e Razos do cancionero occitano. *Revista Portuguesa de Humanidades - Estudos Literários*, Portugal, v.21, n.-2, p. 52, 2017.

¹¹⁵ Os germes do amor cortês, de acordo com Spina, são: a) profissão de um amor inabalável; b) vassalagem que, antes de diminuir a dignidade do homem, se torna veículo da perfeição moral do cavaleiro, c) rendição total (amor é uma forma de cativo, concepção que deriva até para o lirismo clássico do século XVI); d) a esperança vaga de uma recompensa, de uma correspondência do objeto amado; e) medo penumbroso de que tudo resulte em prejuízo das suas esperanças; f) a morte como resultado da inflexibilidade da mulher; g) panagírico hiperbólico da sua beleza, e por fim h) a concupiscência velada por um idealismo meramente literário. Cf. SPINA, SP. *Op. Cit.*, p. 100.

¹¹⁶ A editora Unicamp realizou uma tradução por Arnaldo Sariaiva da poesia de Guilherme IX de Aquitânia no ano de 2009. Cf. AQUITÂNIA, Guilherme IX de. *Poesia*. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.

¹¹⁷ Há uma versificação simples e ausência de rebuscamento estilístico, em que a poesia é acessível, com uma mensagem cristalina e facilmente inteligível, exigindo qualidades artística do poeta para não cair na vulgaridade e sensaboria. Cf. SPINA, S. *Op. Cit.*, p.54

¹¹⁸ Há uma predominância de valores sensoriais, com ornamentação excessiva, em que a poesia eminentemente construída à base de imagens, em que o trovador está mais atento à beleza formal, à sonoridade e aos efeitos sugestivos dos vocábulos, em que estes últimos tendem a se afastar do léxico corrente com rimas difíceis e refinamento da expressão. Cf. SPINA, S. *Op. Cit.*, p. 55-56.

que o acompanham está no fato de ter sido um dos líderes da Primeira Cruzada¹¹⁹, assim como na Cruzada Espanhola¹²⁰, lutou ao lado de Alfonso I, o Batalhador em 1120 a frente de seiscentos cavaleiros em Cutanda, e de ter se casado cinco vezes, carregando a reputação de irreverente e de um homem imoral perante os valores da Igreja¹²¹. Sabe-se que gerou descendentes, e que alguns se destacaram na história da tradição trovadora, como sua neta, Eleanor d'Aquitânia – citada em sua *vida* –, primeira mulher do rei Luís VII da França que teve seu casamento anulado e seguindo para um matrimônio com Henrique II, o Plantageneta, foi conhecida largamente por sua corte com diversos trovadores, e servindo de inspiração para vários, como Bernartz de Ventadorn, que veremos mais à frente. Seus filhos, Ricardo Coração-de-Leão e Geoffrey também eram conhecidos como mecenas de trovadores, sendo que Ricardo teria seguido os passos de seu bisavô escrevendo alguns versos.

É sabido, conforme Zink e Smythe, que seus versos eram de uma grande ousadia, o que sugere uma inspiração nas cantigas populares fugindo dos ideais da cavalaria¹²². Contudo, nota-se que a partir da produção de Guilherme IX, há uma sequência de homens e mulheres que seguem seus passos na poesia musicada, iniciando o ideal do amor cortês que já foi abordado anteriormente.

Stephen Nichols¹²³ pensa que Guilherme teria escolhido construir uma identidade poética ligada indiretamente à sua personalidade política e de poder, ainda que borbulhante de paixão pela arte de trovar e pelas figuras femininas, e tal exemplo estaria no jeito que teria sido elaborada a sua *vida*, em que seria ligado seu sucesso de conquistar *domnas* com o seu título e desempenho como cavaleiro. Ele deixou quatro *cansós* com uma charmosa simplicidade e sinceridade¹²⁴, ainda que relatando suas aventuras amorosas, Guilherme traz a necessidade de ter qualidades civilizadoras e maneiras refinadas com o desejo de servir os outros. De acordo com Nichols, nesses

¹¹⁹ No ano de 1100 ele encabeçou trezentos mil homens em uma expedição de cruzada muito mal falada, de que ele era quase o único sobrevivente, sendo grande parte de suas atuações registradas por vários cronistas. Cf. SMYTHE, B. *Op. Cit.*, p. 14.

¹²⁰ Pregada pelo Papa Pascal II(1099-1118) contra os almorávidas. GOUGAUD, H. *Op. Cit.*, p.220.

¹²¹ Provavelmente uma das justificativas para ser excomungado pela Igreja inúmeras vezes.

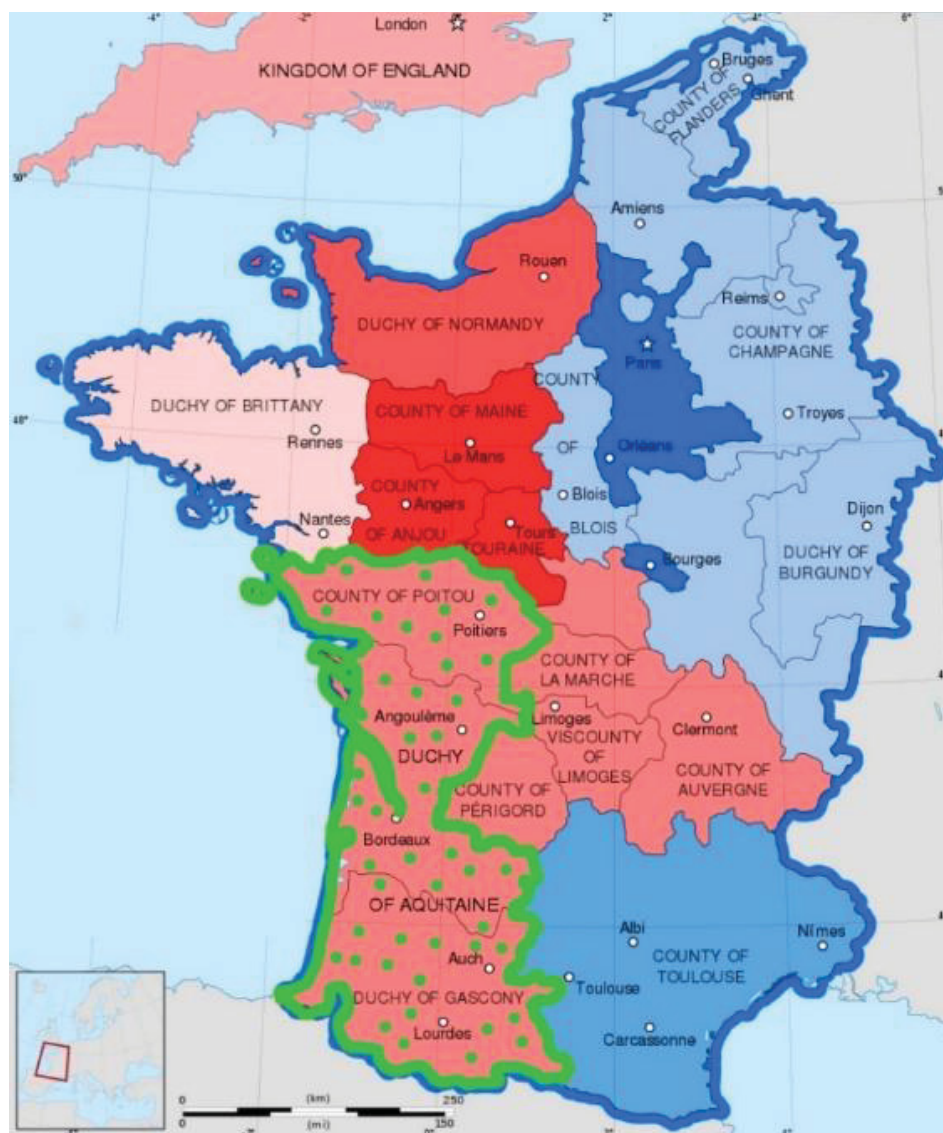
¹²² Spina afirma que no século XI de Guilherme IX – o primeiro trovador que se tem notícia –, ainda não bebia do idealismo cortês, estando imersa no “banditismo selvagem dos cavaleiros [que] encontrava expressão na vida guerreira que levavam.”. Cf. SPINA, S. *Op. Cit.*, p. 19.

¹²³ NICHOLS, S. The early troubadours: Guilhem IX to Bernart de Ventadorn. In: GAUNT, S.; KAY, S. *Op. Cit.*, p. 67.

¹²⁴ Sinceridade deve ser interpretado como um tipo de retórica presente nas *cansós* provençais. Tal artifício também foi utilizado pelos trovadores galego-portugueses, um exemplo disso está na produção de Dom Dinis. Cf. MENDES, A. L. O trovar coroado de Dom Dinis: Modelo de racionalidade artística e identitária do trovadorismo galego-português. 2018. Tese (*Doutrado em História*). Setor de Ciências Humanas. Universidade Federal do Paraná, Paraná, p.174-175.

registros não se encontram o ideal “convencional” e “artificial” de uma idealização da emoção e da figura a ser alcançada, normalmente encontrado nas cantigas dos trovadores. Sua produção parece ter sido guiada pelas suas emoções, não sendo algo muito pensado, já que seus pensamentos estavam direcionados a assuntos políticos, como também é pensado por Smythe¹²⁵.

Figura 17 – Mapa dos territórios de Guilherme IX em destaque verde.



Fonte: Adaptação do Google. Região em verde. Disponível em:

<<https://i.pinimg.com/originals/72/4b/7d/724b7de6a8d7904461f8cc2e3834ef6d.png>> . Acesso em: 25 de abril de 2019.

¹²⁵ SMYTHE, B. *Op. Cit.*, p. 14-15.

Figura 18 – Maquete de como seria o Castelo de Guilherme IX



Fonte: Wikipedia. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Château-Guillaume#/media/File:Mini-Ch%C3%A2teaux_Val_de_Loire_2008_103.JPG, Acesso em: 26 de abril de 2019.

As representações imagéticas de Guilherme nos cancioneiros são de fato imensamente distantes, contando com a presença de um cavaleiro e seu cavalo devidamente paramentados no Cancioneiro I, enquanto no Cancioneiro K encontra-se a figura de um homem de vestes nobres.

As duas imagens mostram os dois lados que se têm conhecimento sobre Guilherme; na representação do Cancioneiro I (figura 15), Guilherme é identificado como um cavaleiro que tem um título a zelar, e isto é visto através de seu brasão estampado em seu escudo, montaria, flâmula e capacete. A imagem se remete ao seu perfil de um dos líderes da Primeira Cruzada (1096-1099), um nobre cavaleiro que atendeu o chamado cristão, apresentando-se como aquele que está pronto para realizar a carga contra o inimigo como uma “máquina de guerra medieval”. A letra adornada com fundo liso dourado detém ricos detalhes inscritos em sua pintura azul, com finos traços em branco, com a imagem do cavaleiro destacando-se à frente da letra. Interpretamos que além de um comitente de largo poder aquisitivo para favorecer a produção da imagem, esta seria a representação do auge da vida de Guilherme, em que sua condição de Duque e Conde se destacaram e sua representação foi vista com um diferencial de

detalhes na sua iluminura¹²⁶, em comparação com os trovadores que analisaremos a seguir. Em sua imagem no Cancioneiro K (figura 16), o trovador é apresentado como um nobre, aquele que havia fama e familiaridade com as palavras, sendo generoso na corte. A representação de sua nobreza está na presença de uma túnica longa com desenhos internos, capa e chapéu da cor azul, que poderia demonstrar um poderio econômico largo, tanto fosse em roupas reais, quanto na representação imagética. Nesta figura, Guilherme está inserido no interior da letra iluminada com contornos vermelhos e traços finos mais simples vermelhos, igualmente a frente da letra, apresentando um posicionamento com as mãos, em que a sua esquerda está aberta ao locutor e a sua direita está fazendo um gesto com seu dedo indicador e médio juntos, como se estivesse gesticulando fortemente. A folha de ouro desta iluminura detém um padrão de três pontos unidos por todo o fundo. Acredita-se que essa figura tenha maior influência sobre o teor de suas cantigas, pois é valorizado o seu lado poético, por meio de gestos que evocam a eloquência. Suas vestes e seus gestos seguem um “padrão” daqueles que são reconhecidos como trovadores ou jograis, fugindo do ideal de cavaleiro. Seu posicionamento acaba sendo único, se for comparado com o restante dos poetas analisados nesta dissertação. O padrão que se encontra está em a sua mão direita estar mais baixa que a sua mão esquerda. Presume-se que sejam gestos de um momento de intensa paixão em que entoava suas cantigas, em que seria importante convencer a intolocutora.

¹²⁶ Guilherme está paramentado por completo e carrega em si e no próprio paramento do cavalo um braço, demonstrando *status*, riqueza e influência.

b. Jaufres Rudels de Blaia

Figura 19 – Jaufré Rudel no Cancioneiro I – f. 121v



Fonte: *Bibliothèque National de France.*

Figura 20 – Jaufré Rudel no Cancioneiro K – f. 107v



Fonte: *Bibliothèque National de France.*

Nos Cancioneiros sua *vida* diz:

Jaufres Rudels de Blaia si fo mout gentils hom, princes de Blaia. Et enamoret se de la comtessa de Tripol, ses vezer, per lo ben qu'el n'auzi dire als pelerins que venguen d'Antiocha. E fez de leis mains vers ab bons sons, ab paubres motz. E per voluntat de leis vezer, el se croset e se mes en mar, e pres lo malautia en la nau, e fo condug a Tripol, en un alberc, per mort. E fo fait saber a la comtessa et ella venc ad el, al sieu leit, e pres lo antre sos bratz. E saup qu'ella era la comtessa, e mantenent recobret l'auzir e l'flairar, e lauzet Dieu, que l'avía la vida sostenguda tro qu'el l'agues vista; et enaissi el mori entre sos braz. Et ella lo fez a gran honor sepellir en la mason del Temple; e pois, en aquel dia, ella se rendet morga, per la dolor qu'ella n'ac de la mort de lui.¹²⁷

Esse texto pode ser traduzido para o francês como:

Jaufré Rudel de Blaye était de haute noblesse, prince de Blaye. Et il s'enamoura de la comtesse de Tripoli sans la voir, pour le bien qu'il en entendait dire aux pèlerins qui revenaient d'Antioche. Et il fit sur elle maints poèmes avec de belles mélodies et de pauvres paroles. Et par désir de la voir, il prit la croix et s'embarqua sur le mer. Il tomba malade sur le navire et, à Tripoli, fut transporté pour mort dans une auberge. On le fit savoir à la comtesse et elle vint à lui, jusqu'à son lit, et elle le prit entre ses bras. Et il comprit que c'était la comtesse, il recouvra l'ouïe et l'odorat, il loua Dieu de l'avoir maintenu en vie jusqu'à ce qu'il l'eût vue, et ainsi il mourut entre ses bras. Et elle le fit ensevelir à grand honneur dans le couvent des Templiers. Et le jour même elle se fit nonne pour la douleur qu'elle eut de sa mort.¹²⁸

Jaufré Rudel foi um dos senhores e príncipe da região de Blaye (figura 21 e 22), e é considerado um dos primeiros trovadores após Guilherme IX, sendo considerado uma figura igualmente influente no trovadorismo occitano, que teve sua obra e biografia largamente conhecida pela região da Occitania e outras mais próximas. Jaufré Rudel é responsável pela elaboração do “*amor de lonh*”, podendo ser interpretado como amor longínquo, em que se canta o seu amor – correspondido ou não – à amada que se encontra em uma terra distante, ainda que sem vê-la, sendo interpretado como que (quase) inalcançável¹²⁹. Tal atitude não era interpretada como estranha, até ser questionado com três teóricos diferentes: Professor Stengel, Gaston Paris e J. H. Smith¹³⁰ que acreditavam que seu biógrafo teria inventado parte de sua *vida*

¹²⁷ BOUTIÈRE; SCHUTZ, 1964, LX, p. 202.

¹²⁸ ZINK, 2013, p. 148. Tradução: “Jaufré Rudel de Blaye foi gentil homem de grande nobreza e príncipe de Blaye; e ele se enamorou da Condessa de Trípoli, sem vê-la, pelo bem que ouviu dizerem dela os peregrinos que vinham de Antioquia; e fez sobre ela um grande número de poemas com boa música e pobres palavras. E pela vontade de vê-la, cruzou-se e lançou-se ao mar. E na embarcação caiu doente e foi conduzido a Trípoli, para uma hospedaria, como morto. Isto foi sabido pela Condessa e ela veio ao pé dele, de sua cama e lhe tomou nos braços. E ele soube que era a Condessa e imediatamente recuperou visão, audição e olfato; e agradeceu a Deus por ter assegurado sua vida até que a tivesse visto. E assim morreu entre seus braços; e ela o fez sepultar com grande honra na Casa do Templo. E no mesmo dia, ela se fez religiosa pela dor que teve de sua morte.” GUIMARÃES, M. Um mapa poético das Vidas e Razos do cancionero occitano. *Revista Portuguesa de Humanidades - Estudos Literários*, Portugal, v.21, n.-2, p. 53, 2012.

¹²⁹ O ideal de *amor de lonh* criado por Jaufres Rudels, foi considerado para artistas modernos (século XIX) como os pré-rafaelitas como a essência do ‘amor cortês’. Cf. SMYTHE, B. *Op.Cit.*, p. 24.

¹³⁰ Idem.

para encaixar com a sua produção voltada para o *amor de lonh*. O teor de seus versos é analisado por Spina, que o classifica como um dos trovadores mais conhecidos dentro da escola trovadorística do *trobar leu*¹³¹. De suas obras sete poemas sobreviveram, sendo quatro devidamente musicados.

Figura 21 – Mapa com a região de Blaye em vermelho



Fonte: Adaptação de Vin- Vigne. Disponível em: <http://www.vin-vigne.com/region/vin-blaye-bourg.html>. Acesso em: 25 de abril de 2019.

De acordo com Gaston Paris¹³², suponhamos que ele tenha nascido em 1113, sendo provavelmente filho de Girard de Blaye, que era *castellan*¹³³ de Blaye e quem ganhou o título de príncipe em 1106. O pai de Girard foi o primeiro a ter o título, sendo chamado como *princeps Blaviensis* por volta de 1090.¹³⁴ Durante a linha do tempo de seu pai, a suserania da região de Blaye foi disputada entre o Conde de Peitieu e o Conde de Angoulême, havendo tal região sido tomada e devolvida a Jaufré muito tempo depois. François Pirot¹³⁵ elabora a teoria de que Rudel, juntamente com os trovadores Marcabru e Cercamon teriam gravitado na corte de Poitiers e lá bebido do

¹³¹ SPINA, S. *Op. Cit.*, p. 55.

¹³² PARIS, G. *Mélanges de littérature française du moyen age*. New York: Burt Franklin, 1912.

¹³³ Capitão ou Governador de um Castelo e/ou seu distrito.

¹³⁴ PARIS, G. *Op. Cit.*, p. 498-503.

¹³⁵ PIROT, F. *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIe et XIIIe siècles*. Barcelona: Real Academia de Buenas Letras, 1972.

conhecimento do primeiro trovador já morto, Guilherme IX; enquanto Roy Rosenstein¹³⁶ acredita que o poeta teria sido recebido pela corte rival de Guilherme IX, a corte de Ebles II, o Visconde de Ventadour. É suposto que o trovador morreu durante a Segunda Cruzada (1145-1149), perto do ano de 1147 ou então, perto de 1170.

Figura 22 – Ruínas do Castelo dos Rudel em Blaye nos dias atuais



Fonte: Communes. Disponível em: <https://www.communes.com/photo-blaye,311700>. Acesso em 26 de abril de 2019.

Sua *vida* e algumas *cansós* ficaram conhecidas e amadas por muitos ao longo dos séculos, principalmente por outros artistas, como é citado por Smythe¹³⁷ que, Petrarca realizou uma menção a ele dentro de seu *Trionfo d'Amore*; no romantismo presente no século XIX, se tornou temática de poemas pelos alemães Uhland com *Rudello* e Heine com *Geoffroy Rudel and Melisande of Tripoli* e *Hebraische Melodien*, pelo italiano Carducci com *Jaufré Rudel*, e pelos ingleses Algernon C. Swinburne com *Triumph of Time*, *The Death of Rudel* e *Rudel in Paradise* e Robert Browning com *Rudel to the Lady of Tripoli*. Edmond Rostand expandiu a ideia tornando-a matéria de uma peça *La Princesse Lointaine*; e recentemente em 2000, a compositora finlandesa Kaija Saariaho escreveu uma ópera chamada *L'amour de loin* baseado também no trovador.

Um dos grandes questionamentos por parte de muitos teóricos e historiadores está voltado à identidade da mulher que teria inspirado Rudel nas suas composições. As possibilidades da Condessa que são arroladas são: a) Odierna, mulher do Conde Raimon I de Tripoli, e que a viagem de Rudel e sua morte teriam acontecido em 1147, quando ele estava a caminho para Oriente na Segunda Cruzada. A parte da declaração na biografia que afirma “*E para vê-la, ele foi e atravessou o mar*”, cruzada com um trecho de um poema de Marcabru em que é dito “*Eu desejo enviar o poema e a música para Sir Jaufre Rudel além dos mares, e eu desejo que os franceses possam tê-lo para*

¹³⁶ ROSENSTEIN, R. Les années d'apprentissage de Jaufré Rudel. *Annales du Midi*, n. 181, 1988.

¹³⁷ SMYTHE, B. *Op. Cit.*, p. 23.

alegrar seus corações.¹³⁸” são utilizadas como um suporte para essa opinião¹³⁹; b) Melisendis, filha de Odierna. Nesse caso ele teria feito uma segunda viagem para leste, simplesmente para vê-la em 1162 e c) a Virgem Maria, sabe-se, contudo, que as ideias da colocação da Virgem dentro da produção trovadoresca advêm pós Cruzada Albigense¹⁴⁰.

A cidade de Trípoli, na costa da atual região da Síria, foi conquistada pelos cruzados em 1109 e, ao mesmo tempo, o condado desse nome foi fundado e entregue ao conde Bertran de Toulouse, cujos descendentes o mantiveram até o ano de 1200, quando foi fundido no principado de Antioquia. (Figura 21) A teoria de que a condessa seria Melisendis, filha do conde Raimon I, ganha mais força, pela suposta valorização da dama por uma recusa: Melisendis teria nascido por volta de 1142, e em 1160 teria sido prometida em casamento ao imperador Manuel I de Constantinopla, que recusou manter seu compromisso com ela. Esse insulto serviu para aumentar a fama da nobre que já era conhecida por sua beleza e bondade; e, de acordo com alguns teóricos, teria sido nessa época que Rudel teria se encantado e elaborado um trajeto para a região de Trípoli com o intuito de ver a dama cuja bondade e beleza os peregrinos que retornavam da Terra Santa lhe haviam tanto falado.

Marcella L. Guimarães¹⁴¹ complementa essas especulações com uma hipótese para a necessidade do desvio da rota por Jaufré Rudel através de um viés metafórico, político e cultural:

Por que justamente Trípoli? O condado cristão de Trípoli foi o último a ser estabelecido pelos cruzados. Raimundo de Saint-Gilles (de Toulouse) trabalhou com afino pela sua conquista, mas só um de seus filhos, Bertrand de Saint-Gilles, haveria de completar a campanha. Steven Runciman nos lembra que “tratava-se de um feudo rico e próspero, que, por sua afluência e

¹³⁸ SMYTHE, B. *Op. Cit.*, p.25-26.

¹³⁹ Simpatizantes dessa teoria acreditam que Rudel, teria ido à Terra Santa com o rei da França por mar com Anfos Jordan, conde de Toulouse, e que desembarcaram em Trípoli, onde Rudel, tendo olhado para sua dama, morreu. Se ele tivesse morrido imediatamente ao chegar à Terra Santa, como Marcabru falaria do trovador, sendo que o mesmo estaria lá com a hoste francesa? É mais provável que Rudel retornasse da Terra Santa e escrevesse seus poemas restantes mais tarde.

O envio da *cansó* de Marcabru teria sido feito na segunda metade de 1148, e Rudel teria morrido no Cerco de Damas em 1149. GOUGAUD, H. *Op. Cit.*, p. 107.

¹⁴⁰ “A produção trovadoresca transforma-se-á numa literatura dirigida; a Igreja, sobretudo através dos dominicanos, impõe o culto de Maria como tema oficial dos novos trovadores. A derivação do culto da Mulher para o lirismo contemplativo da Virgem encontraria condições favoráveis, pois o serviço cavaleiresco, humilde e genuflexo, prestado pelo vassalo à sua dama, tinha seu correspondente religioso no culto dos fiéis à Virgem Santíssima. E o languedócio, então, verá apagar-se o clarão do seu doce paganismo poético, perdendo com ele a sua independência política. Vinte anos depois o Sul será anexado à França do Norte, que vitoriosa consegue, sob o reinado de Luís VIII, estabelecer a unidade nacional.” SPINA, S. *Op. Cit.*, p. 26.

¹⁴¹ GUIMARÃES, M. Um mapa poético nas Vidas e Razos do cancionero occitano. *Revista Portuguesa de Humanidades - Estudos Literários*, Portugal, nº21, 2 sem., 2017, p. 49-58.

posição, fazendo a ponte entre os francos do Norte da Síria e os da Palestina, desempenharia um papel crucial na história das Cruzadas” (Runciman 2002: 69). Além da opulência e da importância estratégica do condado, é preciso destacar que o fato de esse principado ter sido estabelecido por um senhor do Midi francês favoreceu o seu caráter provençal (Laurent 1950: 281-282), como singularidade frente a Edessa, Antioquia e mesmo Jerusalém. A leitura da vida, da poesia e a exploração da história das cruzadas convergem para a importância do rumor, para a relação do poeta com a Casa de Toulouse e para a especificidade de Trípoli como lugar poético e empírico-histórico: o poeta só pode ouvir falar da condessa porque ela, quem fala dela e ele próprio se expressam na mesma língua e, os braços da dama distante podem ser, na verdade, o conforto da Casa estendida de uma cultura comum.¹⁴²

A ideia de a Condessa de Trípoli ser um tipo de manifestação ou metáfora da Virgem Maria é relatada no livro de Spina¹⁴³, através do pensamento do teórico Carl Appel, contudo a atmosfera de um amor inatingível não parece ser condizente com o amor da Virgem.

Figura 23 – Mapa da Região de Trípoli e Antioquia.



Fonte: Wikipédia. Disponível em:<

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e1/Map_Crusader_states_1135-pt.svg>. Acesso em: 28 set. 2018.

¹⁴² GUIMARÃES, 2017, p.54.

¹⁴³ SPINA, S. *Op. Cit.*, p.120.

Quando adrentamos na apresentação das imagens presentes nos cancioneiros, é encontrada uma diferença considerável sobre o *troubadour*; em que no Cancioneiro I, o poeta é apresentado desfalecendo nos braços da Condessa de Tripoli, com nenhum ornamento que destaque sua origem nobre, enquanto que na representação do Cancioneiro K, o poeta é apresentado como um cavaleiro sem paramentos de guerra, apenas com trajes e postura que indicam ter uma condição aristocrática relevante.

Os dois pontos mais altos da existência de Jaufré Rudel acabam sendo demonstrados nessas representações, tanto daquele que conseguiu morrer em paz ao ver sua amada, quanto do nobre que tinha ganas de demonstrar seu poder; no Cancioneiro I, é retratada a forte influência de sua cantiga “*Quan lo rossinhol el follos*” e seu papel como *troubadour* em que morre [de amores] nos braços de sua amada. Rudel é mostrado vestindo uma túnica em azul claro, com sapatos negros e pontudos e algum adereço ao seu torno em branco, estando o mesmo desfalecido nos braços de uma mulher vestida com roupas nobres na cor verde com detalhes brancos, com o cabelo longo e bem penteado ornado com uma tiara dourada e algumas pedras brancas, interpretando-se esta mulher como a poética Condessa de Tripoli. A ausência de adereços em Rudel, seria aparentemente justificável devido ao fato de já ser visto como um “quase” morto, mostrando o seu momento de realização ao encontrar-se finalmente com àquela que o inspirou, sendo a emoção tamanha que o traz uma calma profunda. O poeta tem inclusive os olhos cerrados. Enquanto a iluminura no Cancioneiro K, vemos a representação de sua influência, *status* e grande nobreza, mostrando-o com uma coroa acima de sua cabeça, uma túnica vermelha trabalhada, com sua barra bem delimitada e costurada, juntamente com um sobrepeliz longo (o tamanho longo indicava também ser da nobreza) com detalhe aparentemente de pele com o tecido azul. Rudel também está na posição de comandante acima de seu cavalo que também detém uma cela verde ornada com pequenos enfeites brancos, contudo não o vemos como um senhor da guerra ou de notáveis feitos táticos, como nas representações de Guilherme IX ou de Bertrans de Born, visto que nem paramentado o poeta se encontra. O poeta parece ser apenas um nobre peregrino.

c. *Bernartz de Ventadorn*

Figura 24 – Bernartz de Ventadorn no Cancioneiro I – f. 26v.



Fonte: *Bibliothèque National de France.*

Figura 25 – Bernartz de Ventadorn no Cancioneiro K – f. 15v.



Fonte: *Bibliothèque National de France.*

Nos Cancioneiros sua biografia é descrita assim em occitano:

Bernart de Ventadorn si fo de Limozin, del castel de Ventadorn. Hom fu de paubra generacion, fils d'un sirven qu'era forniers, qu'esquaudava lo forn a coszer lo pan del castel. E venc bels hom et adreichs, e saup ben chantar e trobar, e venc cortes et enseignatz. E lo vescons, lo seus seingner, de Ventadorn, s'abelli mout de lui e de son trobar e de son cantar e fez li gran honor. E l vescons de Ventadorn si avia moiller, joven e gentil e gaia. E si s'abelli d'En Bernart e de soas chansos e si enamora de lui et el de la dompna, si qu'el fetz sas chansos e sos vers d'ella, de l'amor qu'el avia ad ella e la valor de leis. Lonc temps duret lor amors anz que-l vescons ni l'autra gens s'em aperceubes. E quant lo vescons s'en aperceup, si s'estrangiet de lui, e la moiller fetz sera e gardar. E la dompna si fetz dar comjat a 'N Bernart, qu'el se partis e se loingnes d'aquella encontrada. Et el s'en parti e si s'en anet a la duchessa de Normandia, qu'era joves e de gran valor e s'entendia en pretz et en honor et en bendig de lausor. E plasion li fort las chansos e-l vers d'En Bernart, et ella lo receup e l'acullit mout fort. Lonc temps estet en sa cort, et enamoret se d'ella et ella de lui, e fetz mantas bonas chansos d'ella. Et estan ab ella, lo reis Enrics d'Engleterre si la tol per moiller e si la trais de Normandia e si la menet en Angleterra. En Bernart si remas de sai trist e dolentz, e venc s'en al bon comte Raimon de Tolosa, et ab el estet tro que-l coms mori. Et En Bernart, per aquella dolor, si s'en rendet a l'ordre de Dalon, e lai el definet. Er ieu, N'Ucs de Saint Circ, de lui so qu'ieu ai escrit si me contet lo vescons N'Ebles de Ventadorn, que fo fils de la vescomtessa qu'En Bernart amet. E fez aquestas chansos que vos auziretz aissi de sotz escriptas.¹⁴⁴

Sua vida pode ser lida em francês como:

Bernard de Ventadour, né au château de ce nom, dans le Limousin. C'était un homme de basse extraction, fils d'un valet du château qui était fournier, chargé de chauffer le four à cuire le pain. Il était beau, adroit, et il savait chanter et trouver; courtois d'ailleurs et bien élevé. Le viscomte de Ventadour, son seigneur, raffolait de lui et de ses chansons, et l'honorait beaucoup. Le vicomte avait une femme, fort gentille dame et de beaucoup d'esprit, à laquelle les chansons de Bernard plaisaient infiniment; elle se prit d'amour pour lui et lui pour elle, de sorte qu'il la chantait dans ses vers, vantant son mérite et parlant de l'amour qu'il avait pour elle. Leur amour dura longtemps avant que le Vicomte ni ses gens ne s'en aperçussent; et quand le vicomte s'en aperçut, il s'étrangea de lui et fit enfermer et garder étroitement la dame. Et la dame fit donner à Bernard l'ordre de partir et de s'éloigner de toute cette contrée. Il s'en alla auprès de la duchesse de Normandie, qui était jeune et distinguée; et elle le reçut et l'accueillit fort bien. Il resta longtemps à sa cour; il s'énamoura d'elle et elle de lui, et il en fit beaucoup de belles chansons. Et le roi d'Angleterre étant auprès d'elle, la prit pour sa femme et l'emmena de la Normandie. Bernard resta par deçà triste et mécontent; et il s'en alla auprès du bon comte Raymond de Toulouse, et il y resta jusqu'à ce que le Comte mourut. Et Bernard en eut tant de douleur qu'il se retira dans le monastère de Dalon, où il mourut. Et le Comte Ebles de Ventadour, fils de la vicomtesse que Bernard avait aimée, me conta à moi Hugues de S. Circ ce que j'ai fait écrire de Barnard. .¹⁴⁵

¹⁴⁴ BIBLIOTHÈQUE ROMANE, 1866, p. 38-40.

¹⁴⁵ Deve-se fazer o adendo de que a *vida* presente no livro de Gougaud, não tem a tradução do texto presente nos Cancioneiros I e K. BIBLIOTHÈQUE ROMANE, 1866, p. 39-41. Bernart de Ventadorn era de Limousin, do castelo de Ventadour. Ele era um homem de origem humilde, o filho de um servo que era padeiro e quem esquentava o forno para cozinhar o pão no castelo. E ele se tornou um homem bonito e hábil, e ele sabia como cantar e como inventar poemas bem, e ele se tornou cortês e com conhecimento. E o Visconde de Ventadour, seu senhor, cresceu muito admirado por ele e por sua composição e seu canto, e muito o honrou. E o Visconde de Ventadour tinha uma mulher que era jovem, nobre e animada. E ela também tinha admiração por Bernart e por suas cantigas. E se apaixonou por ele, assim como ele se

Bernard de Ventadorn foi um poeta que nasceu na região de Limousin (Figura 26, 27 e 28), supostamente entre 1125 e 1128, filho do padeiro do Visconde de Ventadorn, Ebles II (1086-1155), amigo e vassalo do Conde de Poitiers¹⁴⁶, também conhecido como o *Cantor*; tal fato é retratado pelos apontamentos feitos por Cercamon, Marcabru, o próprio Bernard e Giraut de Cabrera, já que suas obras não sobreviveram até os dias atuais¹⁴⁷. Por ser apreciador da arte de trovar, o Visconde descobrindo que o pequeno Bernard tinha talento, o enviou para uma escola monasterial e lá ele aprendeu a arte de fazer cantigas. O senhor Ebles III (1108-1170) continuou o “apadrinhamento”, fazendo-o viver em sua corte. Em sua *vida*, descobre-se que seu autor é o trovador Uc de Saint-Circ (1220-1253). O diferencial de Bernard está em sua ascensão socioeconômica dentro da Idade Média, e a valoração que foi dada à sua produção; foram quarenta poemas¹⁴⁸ e dezenove sendo musicados, sendo conhecido por ser um dos mais famosos trovadores da escola de *trobar leu*.

A sua produção é marcada por três figuras femininas de acordo com a sua *vida*:

a) Viscondessa de Ventadorn, Margarida de Turenne (1117-1201), esposa do Visconde Ebles III. Quando o Visconde descobre tal artimanha a aprisiona e a guarda, e desterra o

apaixonou por ela, e compôs cantigas e poemas sobre ela, sobre o amor que ele tinha por ela e sobre suas qualidades. Seu amor durou um bom tempo até o visconde e outras pessoas se conscientizarem dele. E quando o Visconde percebeu, ele baniu Bernart e trancafiou e guardou sua mulher. E a dama deu a permissão para que Bernart pudesse ir embora e deixasse a região. E ele saiu e foi para a Duquesa da Normandia, que era jovem e de qualidades, e que entendia das qualidades, honras e beleza das palavras de louvor. E as cantigas e poemas de Senhor Bernart a agradaram bastante e ela o recebeu e o acolheu muito bem. Ele estava em sua corte por um bom tempo, e ele se apaixonou por ela, e ela por ele. E ele compôs inúmeras boas canções sobre ela. E quando ele estava com ela, o Rei Henrique da Inglaterra a tomou como sua mulher e também a mudou da Normandia para a Inglaterra. Senhor Bernart se manteve aqui, triste e em luto, e ele foi para o bom Conde Raimon de Toulouse e ficou com ele até o conde morrer. E o Senhor Bernart, por causa da tristeza que sentia, juntou-se à ordem de Dalon e lá morreu. E o que eu, Senhor Uc de Saint Circ, tenho escrito obre ele me foi contado pelo Visconde Senhor Ebles de Ventadorn, que era filho da viscondessa quem Senhor Bernart amou. E Bernart compôs essas cantigas que você vai ouvir e que estão escritas abaixo.

Na compilação de Le Goff, encontra-se um título destinado ao trovador, e é narrado que: “Bernard é de origem modesta: seu pai, padeiro, faz o pão do castelo. Ele revela muito cedo seus talentos para o canto e a criação poética, ‘cortes et enseingnatz’, cortês e intruído. Seu protetor, Ebles II de Ventadour, que Bernard chama de ‘le cantador’, lhe teria ensinado a arte do ‘trobar’, e o teria coberto de marcas de honra. A jovem esposa e o poeta apaixonam-se. Seu amor permanece secreto por longo tempo. Quando é descoberto, Bernard é despedido, a esposa é posta em reclusão e repudiada. O poeta vai para a corte da duquesa da Normandia, Leonor, a quem suas canções deixam maravilhada. Eles apaixonam-se, amor mais uma vez escondido, fonte de maravilhosas composições poéticas. O rei Henrique II Plantageneta casa-se com a dama, e juntos partem para a Inglaterra. Atormentado, Bernard vai para a corte de Raimundo V, conde de Toulouse. Quando o conde morre, ele se torna monje cisterciense em 1194, na abadia de Daon, na Dordonha.” LE GOFF, J. *Homens e Mulheres da Idade Média*. São Paulo: Estação Liberdade, 2013a, p. 176.

¹⁴⁶ O Conde de Poitiers e o Visconde de Ventadorn versam de modos diferentes, pertencendo a escolas diferentes.

¹⁴⁷ SPINA, S. *Op. Cit.*, p.52.

¹⁴⁸ GOUGAUD, H. *Op. Cit.*, p. 54.

trovador para fora dos domínios do Viscondado¹⁴⁹; b) Duquesa da Normandia, Eleanor d'Aquitânia (1122-1204), que pode ter lhe correspondido o amor, acolhendo-o generosamente em sua corte; e após o seu casamento com Henrique II, o Plantageneta, o trovador entra em luto¹⁵⁰ e se encaminha para o condado de Toulouse, inspirando-se na c) Condessa de Toulouse, Constancia da França (1124-1176), até que com a morte do Conde Raimundo V de Toulouse (1194), se retira para a Abadia de Dalon, onde ficou até a sua morte perto de 1200.

Spina, contudo, apresenta uma outra perspectiva, em que é negada a tese romântica de que a poesia bernardiana seja o reflexo de situações realmente vividas:

(...) no castelo de Ventadorn, época das primeiras tentativas no terreno da arte poética; em Viena e Narbona (onde teria poetado para a Viscondessa Ermengardade Narbona), quando o poeta, descrevendo situações novas e complexas, aperfeiçoa a poesia amorosa. e finalmente na Inglaterra, época em que o trovador atinge o clímax de sua experiência poética e tenta uma nova concepção de amor.¹⁵¹

Figura 26 – Mapa da Região de Limousin em Vinho



Fonte: Wikipédia. Disponível em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/Limousin_in_France.svg. Acesso em: 28 de abril de 2019

¹⁴⁹ O “longo” tempo durante o qual o poeta viveu esse caso de amor não pode ter durado mais de 2 anos, pois em 1150/51 o Visconde repudiou Margarida, que quase que imediatamente casou com o Conde de Angoulême.

¹⁵⁰ SMYTHE, B. *Op. Cit.*, p. 36.

¹⁵¹ SPINA, 1991, p. 57.

Figura 27 – Região de Limousin com localização de Moustier-Ventadour em azul.



Fonte: Adaptação de Google. Disponível em: < https://www.cartes-2-france.com/C2F/france/19/Moustier-Ventadour/administrative_reg/carte-administrative_reg-Moustier-Ventadour-1000px.jpg >. Acesso em: 01 de Maio de 2019.

Figura 28 – Ruínas do Castelo de Ventadorn nos dias de hoje.



Fonte: Fortresse Ventadorn. Disponível em: <https://www.camping-en-correze.com/image/Fortresse-de-ventadour.jpg>. Acesso em: 28 de abril de 2019.

Um detalhe interessante sobre a sua produção está nos modos de nomear as mulheres que o inspiraram, de acordo com Smythe, nas cantigas quando ele chama por “Tristan”, seria a identificação da Viscondessa de Ventadorn, enquanto os nomes “Conort” (Conforto) e “Aziman” (Magnético) seriam referências à Eleanor d’Aquitânia. E outras cantigas faziam alusões à Inglaterra e a Normandia, obviamente endereçadas à Eleanor¹⁵².

Com o reconhecimento, ainda que tardio¹⁵³, de uma produção com vasta cultura e forma, assim como, riqueza de variedades métricas, teóricos do século XIX, expressavam a opinião de que o amor presente nos poemas de Bernard teria sido real e não simulado¹⁵⁴; que em suas cantigas correriam notas de sinceridade poética. Muitos diziam que seu jeito de escrever era simples e gracioso, o que fazia ser mais fácil de ler no original que qualquer outro. Nichols¹⁵⁵ aponta que Bernard foi um dos trovadores que demonstram um aperfeiçoamento das poéticas e das temáticas no gênero, pois apresenta numerosas inovações formais: rítmicas, prosódicas melódicas. Em uma de suas cantigas “*Can Ver*”, o trovador define a subjetividade lírica para o que viria ser o *cânon* dos trovadores, aparecendo então o ideal de cantiga-como-poética, assim como a necessidade de um vigor dialético nas *tensós*. Portanto, nós interpretamos que, Bernard acaba sendo acolhido entre os maiores e melhores de sua época devido o jeito como expressa a complexidade e profundidade do sentimento¹⁵⁶, além de aparentemente “ter esgotado o temário da poesia trovadoresca como levado às últimas consequências o amor cortês e os processos estéticos de sua realização”¹⁵⁷ e vassalagem às suas damas.

As suas representações tanto no Cancioneiro I e K (Figura 24 e 25) detêm uma pose semelhante, daquele que trova e declama, contudo, as cores e os detalhes de suas vestimentas são diferentes, aparentemente pela paleta de cores de cada cancioneiro.

No Cancioneiro I, encontramos o trovador com um chapéu vermelho de tecido macio que molda sua cabeça, havendo uma faixa branca com detalhes azuis e uma

¹⁵² Quando os cancioneiros são compilados na Itália, já havia uma espécie de “lenda negra” de Leonor, que atribuíam a ela comportamentos no mínimo inadequados.

¹⁵³ Teóricos começam a apontá-lo como um dos melhores troubadours a partir do século XIX.

¹⁵⁴ Spina demonstra concordar com isso, pois cita: “(...) é poeta, porque a sua realidade sentimental de melancolia e êxtase amoroso ultrapassa os quadros preestabelecidos de sua escola. (...) Mas Bernard de Ventadorn sentia que sua sensibilidade e a força de seu estro superavam os esquemas precistos da doutrina cortês.” SPINA, S. *Op. Cit.*, p. 57.

¹⁵⁵ NICHOLS, S. The early troubadours: Guilhem IX to Bernart de Ventadorn. In: GAUNT, S.; KAY, S. *Op. Cit.*, p.68

¹⁵⁶ Spina elabora que: “Para o trovador, o gozo do amor, é uma satisfação de todos os sentidos, inclusive da própria inteligência.” SPINA, S. *Op. Cit.*, p. 135.

¹⁵⁷ SPINA, S. *Op. Cit.*, p. 68.

pluma igualmente vermelha, abaixo deste chapéu, uma estrutura presa como uma pequena touca branca que deveria ser para ocultar os cabelos – que ainda assim, aparecem. Veste uma túnica vermelha por baixo, com alguns botões em suas mangas da cor branca e uma espécie de avental cinturada azul, aparecendo o detalhe interno semelhante a um tecido dupla-face, parecendo ser mais quente. Apresenta sapatos com bicos não tão longos pretos. O *troubadour* aparece à frente da letra inicial feita com a tinta vermelha, contudo já gasta e alguns adornos mais simples. Sua iluminura encontra-se gasta, e não aparenta ter tantos detalhes no fundo. No Cancioneiro K, o trovador é representado com a mesma pose, com a mão gestual também de quem declama, trajando um chapéu verde-escuro de tecido macio com uma estrutura presa à sua cabeça, com uma pequena touca branca também cobrindo os cabelos. Uma túnica rosa clara fica por baixo e vestindo sob este um avental azul com pequenos três pontos brancos formando um padrão pelo mesmo. O avental tem um detalhe que aparentemente poderia ser de uma plumagem para esquentar seu pescoço, na cor branca, e também aparece na ponta do mesmo mostrando ser reforçado na parte interna. Veste sapatos não longos pretos. No Cancioneiro K, é perceptível um maior trabalho na aplicação da folha de ouro, pois a mesma contém algumas marcas de pressão que, em conjunto, formam um padrão ao fundo da letra inicial iluminada e bem adornada em azul e branco. Assim como na letra do Cancioneiro I, o poeta se encontra à frente da letra. Em ambas as representações, as mãos do poeta estão com o gesto igual, com a sua mão direita semiaberta, voltada para si, como se estivesse segurando um objeto esférico, e seu braço esquerdo está acompanhando o outro com o que parece ser uma mão relaxada e aberta. Seus pés no Cancioneiro I parecem imóveis, como uma pose que ultrapassa a letra; enquanto no K parecem estar prestes a se mover.

Interpretamos que ambas as representações quiseram expressar a ideia de que o trovador não teve muitas faces ou momentos diferenciados em sua vida para singularizar, a não ser a sua poesia, daí a posição que remete à declamação e/ou eloquência. Acreditamos que a diferença entre as suas vestes está ligada diretamente à riqueza do comitente do cancioneiro, mas também pode exprimir os meios em que o poeta encontrou acolhimento ao seu talento.

d. Bertrams de Born

Figura 29 – Bertrams de Born no Cancioneiro I – f. 174v.



Fonte: *Bibliothèque National de France.*

Figura 30 – Bertrams de Born no Cancioneiro K – f. 160r.



Fonte: *Bibliothèque National de France.*

Nos Cancioneiros encontram-se tais relatos em occitano:

Bertrans de Born si fo uns castellans de l'evescat de Peiregos, seigner d'un castel que avia nom Autafort. Totz temps ac gerra ab totz los sieus vezins: ab lo comte de Peiregos et ab lo vescomte de Lemotgas et ab son fraire Constantin et ab En Richart, tant qant fo coms de Peiteus. Bons cavalliers fo e bons gerriers e bons dompneiaire e bons trobare e savis e ben parlans; e saup tractar mals e bens; et era seigner totas vez, qan se volia, del rei Henric d'Englaterra e del fill de lui. Mas totz temps volia qu'ill aguesson gerra ensems lo paire e.l fills, e'l fraire l'uns ab l'autre; e totz temps volc que-l reis de Franssa e-l reis d'Englaterra agessen gerra ensems. E s'il avian patz ni treva, ades se penava e-is percassava ab sos sirventes de desfar la patz, e demostrava cum chascuns era desonratz en la patz; e si n'ac de grans bens e de grans mals [d'aïssu qu'el mesclat entre lor].¹⁵⁸

Que pode ser traduzido em francês como:

Bertrand de Born, châtelain de l'évêché de Périgord, était Vicomte d'Hautefort, château d'environ mille hommes. Il avait un frère et il l'aurait privé de son héritage, n'eût été le roi d'Angleterre. Il était toujours en guerre avec tous ses voisins, avec son frère Constantim avec le Comte de Périgord, le Vicomte de Limoge, et le roi Richard, tant qu'il fut comte de Poitiers. Il était bon cavalier, bon guerrier, bon troubadour, et fort galant; instruit et parlant agréablement, il savait traiter les bonnes affaires aussi bien que les mauvaises. Il faisait faire ce qu'il voulait au roi d'Angleterre et à ses fils; mais il aurait voulu les maintenir ensemble dans une guerre perpétuelle, le père contre les fils, et les frère l'un contre l'autre. Il excitait également la guerre entre les rois de France et d'Angleterre, et dès qu'ils faisaient paix ou trêve, il s'efforçait de défaire la paix par ses sirvantes, en montrant comment elle déshonorait chacun des contractants. Il recueilli de grands bénéfices et de grands dommages [des brouilleries qu'il mit entre ces princes].¹⁵⁹

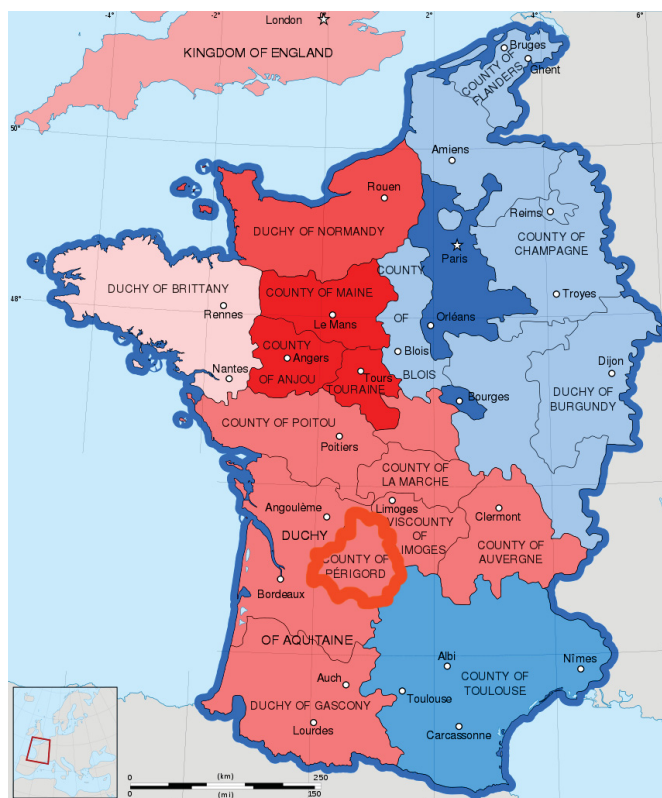
Bertrans de Born era o filho mais velho do Senhor de Hautefort e sua mulher Ermengardis, nascido por volta da década de 1140, tendo uma presença mais marcante quando seu pai falece em 1178, e ele o sucede como Senhor de da região juntamente com a sua esposa Raimonda e seus dois filhos. Hautefort fica na divisa entre Limousin¹⁶⁰ e Périgord (Figura 31, 32 e 33), o que resultava em um constante conflito com os filhos de Henrique II, o Plantageneta, e ainda tentando manter o controle de Hautefort.

¹⁵⁸ BIBLIOTHÈQUE ROMANE, 1864, p. 40.

¹⁵⁹ BIBLIOTHÈQUE ROMANE, 1864, p. 41. Bertrand de Born foi um castelão do bispado de Perigord, e ele era o senhor do castelo chamado Autafort. Ele sempre estava em guerra com seus vizinhos, com o Conde de Perigos e com o Visconde de Limoges, e com o seu irmão Constantino, e com Ricardo enquanto ele fosse Conde de Poitiers. Ele era um bom cavaleiro e um bom guerreiro, bom trovador e galante, e ele era sábio e eloquente, e ele conheceu bem como lidar com homens bons e ruins. Ele influenciou, como bem quis, o Rei Henrique da Inglaterra e seu filho; ele sempre quis que ambos estivessem em guerra entre si, um contra o outro. E ele sempre quis que o Rei da França e o Rei da Inglaterra estivesse em guerra um contra o outro [também]. Desde que tivessem paz ou trégua, ele imediatamente fazia um esforço através das suas sirvantês para desfazer a paz e mostrar como cada um deles estaria sendo desonrado por essa paz. Assim, ele colheu muitos ganhos financeiros e grandes danos da confusão que colocou entre os príncipes.

¹⁶⁰ Limousin no mapa seguinte está dentro do Condado de Limonges, ao lado de Périgord.

Figura 31 – Mapa da Região de Périgord em Laranja.



Fonte: Adaptação de Google. Disponível em: < <https://i.pinimg.com/originals/72/4b/7d/724b7de6a8d7904461f8cc2e3834ef6d.png> >. Acesso em: 28 de abril de 2019.

Figura 32 – Região de Périgord – atualmente Perigueux – com Hautefort com marcação em azul escuro



Fonte: Adaptação de Viajando com Arte. Disponível em: < <http://www.viajandocomarte.com.br/wp-content/uploads/2014/05/mapa-300x296.jpg> >. Acesso em: 01 de Maio de 2019.

Figura 33 - Castelo de Autafort nos dias atuais



Fonte: Google. Disponível em: <http://s1.lzoom.me/b5050/752/337828-svetik_1920x1200.jpg>. Acesso em: 28 de abril de 2019.

Bertrans é um dos mais famosos trovadores da época, e seu diferencial estava em seus sirventeses, em que declamava sobre a guerra e as políticas da época, agitando os corações dos nobres franceses com raiva entre os mesmos ou contra os ingleses. Não sendo seu foco, ele também escreveu algumas *cansós*¹⁶¹, mas sua fama se fez através mais da beligerância do que das cantigas, que fez com que alguns escritores o saudassem como um orgulhoso de sua região, esforçando para livrar seus nativos da Aquitânia da tirania dos líderes ingleses. O seu cancionero sobrevivente perfaz quarenta poemas, com algumas melodias¹⁶². Quanto à escola que o troubadour pode ser incluso, não foi encontrado uma classificação até então.

O trovador teve um momento de “celebridade” quando Dante¹⁶³ o colocou como personagem presente no Inferno da *Divina Comédia*, em que o mesmo seria um maldoso semeador da discórdia, que carregaria sua cabeça como uma lanterna. A sua descrição seria:

¹⁶¹ Spina apresenta uma produção sua em que descreve e enaltece a dama quem é enamorado – Maeut de Montanhac – e que é solicitada por Geoffrei da Bretanha, conde de Poitiers, Ricardo Coração-de-Leão. Bem como Rei Afonso de Aragão e o Conde Raimundo V de Toulouse. Cf. SPINA, S. *Op. Cit.*, p. 159-162.

¹⁶² Estas melodias estão presentes em outros cancioneros.

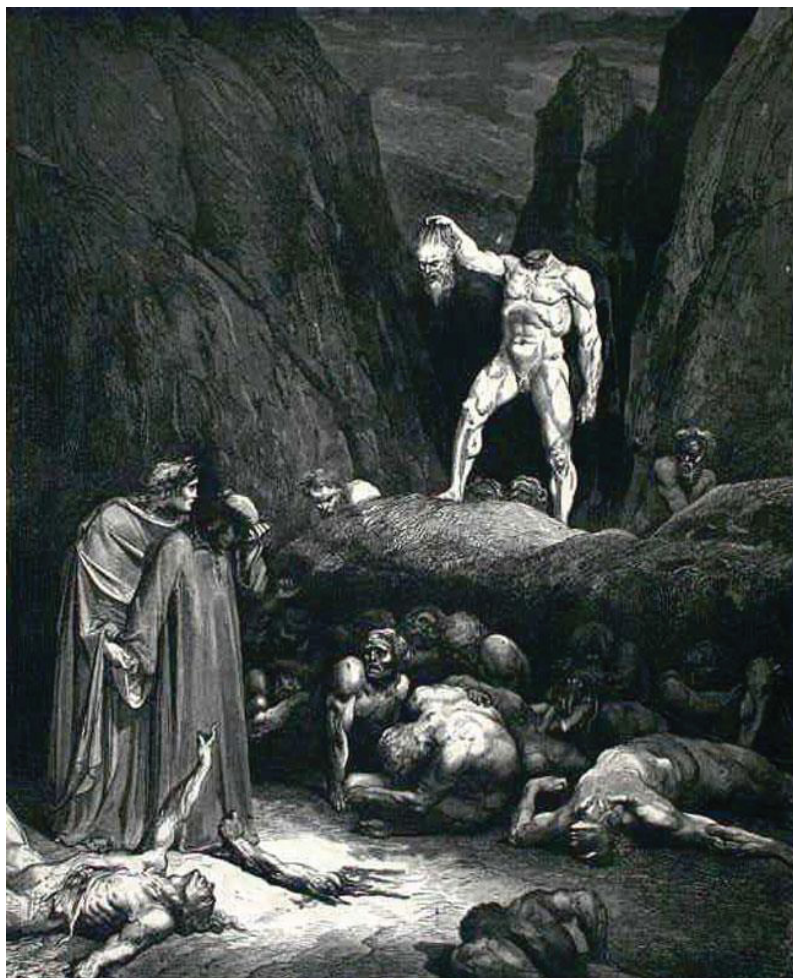
¹⁶³ Aqui foi usada a versão bilíngue (português-italiano) da *Divina Comédia* publicada pela Divina Comédia. Cf. ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia – Inferno*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2017a.

Ma io rimasi a riguardar lo stuolo, e vidi cosa ch'io avrei paura, senza piú prova, di contarla solo; se non che coscïeza m'assicura, la buona compagnia che l'uom francheggia sotto l'asbergo del sentirsi pura. Lo vidi certo, e ancor par ch'io 'l veggia, um busto senza capo andar sí come andavan li altri de l'atrasta greggia; e 'l capo tronco tenea per le chiome, pesol com mano a guisa di lanterna: e quel mirava noi e dicea: "Oh me!". Di sé facea a sé stesso lucerna, ed eran due in uno e uno in due; com'esser può, quei as che sí governa. Quando diritto al piè del ponte fue, levò 'l braccio alto com tutta la testa per appressarne le parole sue, che fuoro: "Or vedi la pena molesta, tu che, spirando, vai veggendo i morti: vedi s'alcuna è grande come questa. E perché tu di me novela porti, sappi ch'i' son Bertram dal Bornio, quelli che diedi al re giovane i ma'conforti. Io feci il padre e 'l figlio in sé ribelli; Anchitofèl non fé piú d'Absalone e di David coi malvagi punzelli. Perch'io parti' cosí giunte persone, partito porto il mio cérebro, lasso!, dal suo principio ch'è in questo Troncone. Cosí s'osserva in me lo contrapasso".¹⁶⁴

O artista francês Gustave Doré, no século XIX, realizou uma representação do trovador de acordo com esta descrição, como pode ser visto na figura abaixo (Figura 34):

¹⁶⁴ ALIGHIERI, 2017a, p.191-192. "Tendo eu ficado a remirar o bando, vi coisa que me negaria, censura temendo, de sem prova vir contando, não fosse o apoio, que me reassegura da consciência, que a alma torna ousada sob a couraça de sentir-se pura: De um corpo sem cabeça a caminhada por certo eu vi, parece-me ainda vê-lo, seguido pela turba malfadada. Tronca, a cabeça que, pelo cabelo agarrada, pendia como lanterna, nos olhava emitindo um mesto apelo. De si fazia para si mesmo lucerna, e eram dois em um, e um em dois: só pode isso explicar quem nos governa. Quando chegado à ponte foi depois, o braço junto co' a cabeça ergueu para a sua fala aproximar de nós: ' Ó tu que, vivo, do castigo meu e de outros mortos tens conhecimento, dize se algum tão frande alguém sofreu. Pra que de mim leves referimento, que sou Bertram de Bórnio ora te digo, que ao jovem rei dei mau incitamento. Filho, e pai, fiz recíproco inimigo: nçai foi Aquitofél mais celerado quando Absalão opôs a Davi antigo. Por ter desfeito um laço tão cerrado, ora de seu princípio se apresenta, que é este tronco, o meu cérebro apartado. Esta é a retribuição que em mim se atenta'."

Figura 34 – Bertrans de Born no Inferno da Divina Comédia.



Fonte: World of Dante. Disponível em: <

http://www.worldofdante.org/pop_up_query.php?dbid=I085&show=more >; Acesso em: 30 set. 2018.

O trovador pode não ter sido tão ruim como é descrito, devendo esta ideia ter sido contaminada através do teor de suas cantigas de guerra. Esse amor pela guerra, que pode ser interpretado como desejo maldoso por trazer o caos e que o levou a encorajar os filhos do Plantageneta a guerrearem entre si e contra seu próprio pai, visto que a família disputava influências sobre a sua região¹⁶⁵, era um comportamento muito generalizado. Sabe-se que era um homem que tentava seguir o ideal do cavaleiro, sendo generoso e fiel quando amigo, e que odiava qualquer coisa que tivesse a natureza sem sentido e covarde.

Smythe afirma que a história de sua *vida*, assim como de todos os trovadores, pode ser reconstruída através das informações presentes em seus trabalhos¹⁶⁶ em que

¹⁶⁵ Em uma de suas *razós* presentes na antologia de Gougaud, Bertran de Born é cercado por Henrique II, contudo, e por ter lamentado e feito uma *planh* pela morte de seu filho, conhecido como o Jovem Rei, Henrique Court Mantel, Henrique II o perdoa e devolve sua propriedade. Cf. GOUGAUD, H. *Op. Cit.*, p. 114-115

¹⁶⁶ SMYTHE, B. *Op. Cit.*, p.66.

abordam eventos históricos de maior ou menor importância, assim como algumas referências dispersas no cartulário da Abadia de Dalon e na crônica de *Geoffroi de Vigeois*¹⁶⁷ – também conhecido como Geoffroy du Breuil – (escrita em 1183). De acordo com o autor, as explicações provadas das canções são espécimes deliciosas da prosa provençal, mas completamente indignos de confiança. Provavelmente não foram escritas até cerca de meio século depois da morte de Bertrams, e muitas delas são meras paráfrases dos poemas. As alusões são frequentemente mal compreendidas, resultando em erros curiosos.

É também com Smythe, que é feita uma interpretação sobre a feitura dos sirventeses – não somente as de Bertrams – em que a classificação lírica teria recebido o seu nome por ser interpretada como um "servo" de outro poema, mas é mais provavelmente assim chamado porque está escrito a serviço de um senhor¹⁶⁸, seguindo um tom e em uma forma de alguma cantiga já existe, a fim de que, sem dúvida, ela se tornasse rapidamente conhecida e cantada por todos.

As representações imagéticas de Bertrams de Born (Figura 29 e 30) apresentam o senhor de Hautefort como um cavaleiro montado em seu corcel de guerra, em posições completamente diferentes, assim como seu equipamento militar e de seu cavalo.

No Cancioneiro I, o trovador é representado montado em seu cavalo de guerra realizando uma carga (ou uma justa) contra um adversário, não sendo possível distinguir qual seria o poeta, pois não é encontrado um brasão. Um cavaleiro se veste com uma armadura, com uma cota de malha azul, com um elmo vermelho, assim como seu escudo e a proteção de seu cavalo, sua cela é verde e seu cavalo, assim como suas calças e sapatos são pretos. Em sua mão direita encontra-se uma lança, arma que junto ao escudo é essencial à carga da cavalaria. O outro cavaleiro também está montado em um cavalo de guerra acinzentado e protegido; assim como seus escudos, são verdes. Seu elmo é azul assim como o restante de sua cota de malha, suas calças e sapatos são vermelhos. Assim como o outro cavaleiro, este detém em sua mão direita uma lança que está direcionada ao primeiro cavaleiro. Esta representação está iluminada sobre uma

¹⁶⁷ Religioso francês, que se tornou monge na abadia beneditina de Saint-Martial de Limoges do final do século XII, conhecido por escrever uma crônica de aneira detalhada sobre as famílias que conhece, dentro do período de 994-1184. DE BREUILL, G. *Chronique de Geoffroy Prieur de Vigeois*. Tulle: Mme.Veuve Detournelle, 1908. Disponível online pelo Google Books: <https://books.google.com.br/books?id=FSMVAAAAQAAJ&hl=pt-BR&pg=PP7#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 30 de abril de 2019.

¹⁶⁸ SMYTHE, B. *Op. Cit.*, p. 74.

letra maiúscula, que notamos pelas patas do cavalo que estariam à frente da letra. O fundo dourado da iluminura é liso e os adornos da letra são mais simples. No Cancioneiro K, Bertrans se posiciona com uma lança em sua mão direita e um escudo vermelho na esquerda, utilizando uma armadura completa com elmo também azul. Ao olhar mais atentamente, o *troubadour* parece estar utilizando um tecido sobre a sua cota de malha. Está montado em seu cavalo rosa, com a cela vermelha e alguns adereços pretos em sua montaria. Ele aparece sozinho nesta imagem. A maior diferença nesta imagem, é a posição de seu cavalo, que aparentemente está parado com a pata esquerda para cima e seu elmo aberto com seu rosto aparente. Ele parece prestes a avançar. Novamente, o personagem aparece à frente da letra maiúscula através das patas de seu cavalo. O fundo da iluminura segue o padrão de três pontos unidos em diversos espaços da folha de ouro.

Acreditamos que a representação no Cancioneiro I está ligada diretamente com a sua *vida*, que relata a constante batalha que ocorre pelo domínio da região em que o trovador é Senhor, valorizando assim sua terra, sua habilidade em campo, sua nobreza e sua belicosidade, na armadura completa. No Cancioneiro K, vê-se somente um lado de sua figura, a figura de um cavaleiro que também é senhor em uma região, que ostenta *status* e domínios através de sua pose alerta e sua armadura inteira. Ao compararmos a representação de Guilherme IX, pressupomos que a falta de identificação de um brasão familiar ou regional demonstraria que Bertrans seria um nobre, mas de uma hierarquia inferior. Outra possibilidade seria a perda da referência por parte do iluminador contratado, lembrando que o mestre trabalha muito depois da vida empírica de seus personagens.

e. Arnautz Daniels

Figura 35 – Arnautz Daniels no Cancioneiro I – f. 65r.



Fonte: *Bibliothèque National de France.*

Figura 36 – Arnautz Daniels no Cancioneiro K – f. 50r.



Fonte: *Bibliothèque National de France.*

Em sua biografia tem-se registrado em occitano:

Arnautz Daniels si fo d'aquella encontrada don fo N'Arnautz de Maroill, de l'evesquat de Peiregos, d'un chastel que a nom Ribairac, et fo gentils hom. Et amparet ben letras e delectet se en trobar. Et abandoner las letras, et fetz se joglar, e pres una maniera de trobar en caras rimas, per que las soas chanssons non son leus ad entendre ni ad aprendre. Et amet una auta dompna de Gascoigna, moiller d'En Guillem de Buonvila, mas non fo cregut que la dompna li fezes plaiser en dreit d'amor. Per que el ditz: "Eu sui Arnautz q'amas l'aura e caz la lebre ab lo boue nadi contra suberna."¹⁶⁹

Traduzido para o francês como:

Arnaud Daniel était de la même contrée qu'Arnaud de Maruelh, de l'évêché de Périgord, d'un château qui porte le nom de Ribérac, et c'était un gentilhomme. Il apprit bien les lettres et se délecta à «trouver»; Et il abandonna les lettres, se fit jongleur et prit une façon de «trouver» en rimes pécieuses; aussi ses chansons ne sont-elles pas faciles [*mais le texte original dit leu, comme par une allusion au trobar leu, à l'opposé duquel se situe la manière d'Arnaut Daniel*] à entendre ni à retenir. Il aima une grande dame de Gascogne, femme de Guillem de Boville; mais on ne crut pas que la dame lui fit jamais plaisir en droit d'amour; car il dit: « Je suis Arnaut qui amasse le vent, et je chasse le lièvre à l'aide du bœuf, et je nage contre le flux.»¹⁷⁰

Arnaud Daniel provavelmente nasceu antes 1150¹⁷¹ como um nobre no castelo de Ribérac¹⁷² em Périgord (Figura 37 e 38). Supõe-se essa data, pois em um dos seus poemas, o *troubadour* diz que ter assistido à coroação de Filipe II, o Augusto (1180) e também por volta de 1195, já se sabe que era um músico-poeta conhecido. Tem-se o registro de dezesseis cantigas e uma peça humorística composta entre 1180 e 1210. As escassas fontes contemporâneas apontam para ele ser um bobo da corte com problemas econômicos perniciosos. É provável que ele tenha sido amigo de Bertrans de Born, pois o mesmo fala sobre um "Arnaut, o jogral" na tornada de um de seus poemas, enquanto Arnaut aborda um "Betran" em um dos seus.¹⁷³ Os dois teriam se encontrado na corte de Ricardo Coração-de-Leão¹⁷⁴ que Arnautz frequentou. O *troubadour* é classificado como um poeta obscuro, pertencente a escola do *trobar clus*¹⁷⁵ de acordo com Gougaud, em

¹⁶⁹ ZINK, 2013, p.292.

¹⁷⁰ Ibidem "Arnaud Daniel era do território de Arnautz de Maroill, do bispado de Peiregos, de um castelo conhecido pelo nome de Ribérac, e ele era um gentil homem. E ele aprendeu bem como ler e escrever, se incluindo no "trovar" com preciosas rimas, e suas cantigas não eram [da escola de *trobar leu*] facilmente entendidas ou ensinadas. E ele amou uma mulher altamente nobre da Gasconia, mulher do Senhor Guillem de Buonvila, mas não era acreditado que ela o amaria de volta neste sentido. E, portanto, ele diz: "Eu sou Arnaut, que ama o vento e persegue a lebre com um boi, nada contra o dilúvio"

¹⁷¹ GOUGAUD, H. *Op. Cit.*, p. 77.

¹⁷² Não foi encontrado nenhuma imagem sobre o Castelo.

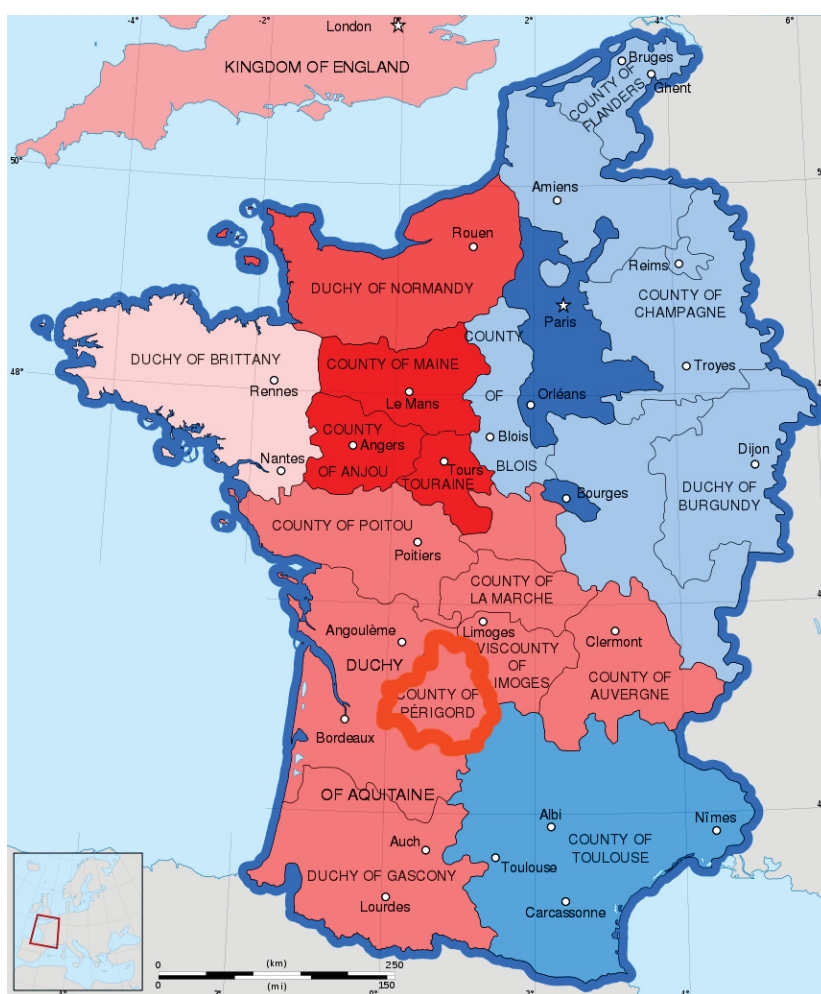
¹⁷³ SMYTHE, B. *Op. Cit.*, p. 107.

¹⁷⁴ Em sua razão, disponível na obra de Zink, presente no Cancioneiro R (BnF, Fr. 22.543), também conhecido como *La Vallière*, é relatado um momento de um duelo entre trovadores na Corte de Ricardo Coração-de-Leão, e um deles seria Arnaut Daniel. Cf. ZINK, M. *Les troubadours*. Une histoire poétique. Paris: Perrin, 2013, p. 293-294.

¹⁷⁵ Essa escola está presente desde os primeiros tempos da poesia trovadoresca, em que se encontra uma versificação complicada, busca de palavras raras e expressões que visam à obscuridade, com excessos de

sintonia Spina o classifica dentro da escola do *trobar ric*. Um grande marco na produção de cantigas do século XII está em uma invenção sua: Arnaut criou uma forma de *stanza* em que nenhum verso rima com a outro, mas acha-se as rimas somente nos versos correspondentes na próxima *stanza*. Ele levou esta ideia mais longe até a *sestina*, uma das mais difíceis e complicadas de todas as formas de versos fixos. A *sestina* tinha *stanzas* de seis versos, e o final das palavras do verso da primeira *stanza* são repetidas como palavras finais do verso de todas as outras *stanzas*, em uma certa ordem fixa¹⁷⁶. Acreditamos que Arnaut possa conter cantigas de ambas as escolas, assim como acontece com Guilherme IX.

Figura 37 - Mapa da Região de Périgord em Laranja.



Fonte: Adaptação de Google. Disponível em: <

<https://i.pinimg.com/originals/72/4b/7d/724b7de6a8d7904461f8cc2e3834ef6d.png> >. Acesso em: 28 de abril de 2019.

conceitos, agudeza de pensamento e uma linguagem inacessível, obscura, enigmática – dada a procedência popular e gírica do material léxico. SPINA, S. *Op. Cit.*, p. 54.

¹⁷⁶ SMYTHE, B. *Op. Cit.*, p. 105.

Figura 38 – Região de Périgord – atualmente Perigueux – com Ribérac com marcação em rosa



Fonte: Adaptação de Viajando com Arte. Disponível em:<

<http://www.viajandocomarte.com.br/wp-content/uploads/2014/05/mapa-300x296.jpg>>. Acesso em: 01 de Maio de 2019.

O teórico Ugo Angelo Canello¹⁷⁷ diz não conseguir datar nenhuma das cantigas de Arnaut, com exceção de uma, que foi escrita em 1181, contudo o conhecimento de sua influência na época, assim como a cópia constante de seu estilo presente antes de 1200, fez com que críticos determinassem seu período de produção entre 1180 até 1200. Canello acredita que as cantigas de Arnaut teriam sido endereçadas a diversas damas, suspeitando que uma aragonesa talvez se chamasse Laura, pois o poeta brinca com as palavras *l'aura* (o ar) em cantigas escritas para ela; outra sendo a senhora nobre de Gasconha, a quem ele chama de “Melhor que o Bem”, mas não se tem certeza sobre suas identidades.

Assim como Bertrams de Born, Arnaut Daniels também foi citado por Dante e foi classificado como “melhor criador” e, aos olhos de Petrarca, foi visto como “grande mestre do amor” e “melhor entre todos”¹⁷⁸. Dante o cita no Tratado *De Vulgari Eloquentia* e também na *Divina Comédia*¹⁷⁹ no Purgatório pagando penitência pela

¹⁷⁷ CANELLO, U. *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*. Itália: Max Niemeyer Editore, 1883. Disponível em:< <https://archive.org/details/lavitaaleopered00canegoog/page/n7> > Acesso em: 01 de maio de 2019.

¹⁷⁸ Tais títulos são contestados pelo teórico Millot no seu livro “História Literária dos Trovadores” sendo o primeiro que teve a audácia de falar que ele seria o mais bobo, preferindo Guiraut de Bornelh e isso é a opinião usual dos críticos contemporâneos. Cf. SMYTHE, B. *Op. Cit.*, p. 12 e 105

¹⁷⁹ Versos apresentados presentes na versão bilingue (italiano-português) da Divina Comédia publicada pela Editora 34. Cf. ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia – Purgatório*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2017b.

luxúria. No vigésimo sexto canto do Purgatório, o poeta italiano Guido Guinicelli assim responde o louvor de Dante:

‘O frate’, disse, ‘quesi ch’io ti cerno col dito’, e additò um spirito innazi, ‘fu miglior fabbro del parlar materno. Versi d’amore e prose di romanzi soverchiò tutti; e lascia dir li stolti che quel di Lemosi [Guiraut de Bornelh] credon ch’avanzi. A voce piú ch’al ver drizzan li volti, e cosí ferman sua oppinione prima ch’arte o ragion per lor s’ascolti. (...)’¹⁸⁰

E Dante fala com a alma e inquire qual seria o seu nome, e Arnautz responde em occitano quem ele seria:

Tan m'abellis vostre cortes deman, qu'ieu no me puesc ni voill a vos cobrire. Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan; consiros vei la passada folor, e vei jausen lo joi qu'esper, denan. Ara vos prec, per aquella valor que vos guida al som de l'escalina, sovenha vos a temps de ma dolor.¹⁸¹

Acreditamos que esse louvor a Arnaut Daniel pelos italianos se dá pelo seu diferencial obscuro em sua produção. Seguindo características fundamentais – além das que foram citadas na escola – de acordo com Spina¹⁸²: a) a busca das rimas raras, b) o uso da sextina, c) o jogo com os diferentes valores semânticos das palavras e d) um sensualismo irritado.

Se Bernard de Ventadorn foi o que melhor explorou as temáticas do amor cortês, assim como os processos estéticos de realização, Arnaut Daniel foi aquele que se levantou para uma renovação, um outro caminho. Arnaut tentou uma nova perspectiva nesse formalismo através de uma reforma linguística e morfológica na poesia que gerou passagens enigmáticas de rimas raras e de palavras rebuscadas.

Ao olhar para as representações imagéticas presentes nos Cancioneiros (Figura 35 e 36), vemos Arnaut Daniel sozinho com as mãos apoiadas como um declamador, contudo nota-se uma diferença considerável em suas vestimentas.

No Cancioneiro I, Arnaut Daniel é representado com uma túnica simples azul com uma espécie de camisa/vestido de mangas mais curtas da mesma cor por cima, com botões em suas mangas e cortes bem delimitados em suas roupas. Notamos a presença de um chapéu de tecido leve e não rígido da mesma cor, com uma touca branca abaixo

¹⁸⁰ ALIGHIERI, 2017b, p. 173 “‘Ora’, disse ele, ‘este que aponto, ó irmão’, e indicou-me um espírito à sua frente, ‘da língua pátria foi mor artesão. Em ternos versos, ou romance ardente, todos tranpôs, e é voto descabido o dos que creem que o limusino [Guiraut de Bornelh] o afrente. À fama, mais que ao vero dão ouvido, querendo que ela a sua opinião sancione, antes de arte ou razão terem ouvido. (...)’ ALIGHIERI, 2017b, p. 173.

¹⁸¹ ALIGHIERI, 2017b, p. 174 “‘Tanto me agrada voso cortês pedido, que eu não posso nem quero me esconder de vós. Eu sou Arnaut que choro e vou cantando; contrito vejo a passada insensatez, e contente vejo à minha frente a alegria que espero. Agora vos rogo, por aquele Poder que vos guia ao topo desta escadaria, que vos recordeis, no devido tempo, de minha dor.’” ALIGHIERI, 2017b, p. 169.

¹⁸² SPINA, S. *Op. Cit.*, p. 185.

segurando parte de seus cabelos. Veste botas negras e está desenhado à frente da letra maiúscula com fundo liso dourado. As mãos do poeta encontram-se próximas, parecendo que a personagem estaria explicando algum assunto com extremo detalhe. Pensamos esta ser uma representação que valoriza seu berço nobre, visto que parece ser semelhante à de Guilherme IX, também representado no Cancioneiro K. No Cancioneiro K, suas roupas são diferentes, portando uma túnica rosa claro por baixo e uma espécie de avental sem manga reto com um adereço branco perto de seu pescoço. A parte interna desta manta detém um padrão com três pontas que acompanham em linha vertical do avental internamente, parecendo ser dupla-face e mais quente. Arnaut Daniel não utiliza nenhum chapéu, somente a touca branca que segura parte de seus cabelos, utiliza sapatos que têm um bico prolongado. Suas mãos são colocadas de uma maneira mais semelhante às de Bernard de Ventadorn, com a mão direita acompanhando a mão esquerda no ato de declamar ou apontar. O *troubadour* é representado à frente da letra maiúscula adornada, com um fundo dourado com o padrão de três pontos próximos. Acredita-se que essa imagem seja a representação de Arnaut como jogral, não estando mais em seus dias de riqueza, o que valoriza a hipótese de problemas econômicos.

4 CATÁLOGO DE INDIVIDUALIDADES POÉTICAS

Este capítulo traz uma análise feita através das palavras-chaves presentes nas vidas dos trovadores escolhidos. Para tal feito, estas palavras foram classificadas e colocadas em tabelas para melhor visualização. Estas análises se inspiraram na metodologia de Marcella Guimarães¹⁸³ e aplicadas a nosso favor.

O Cancioneiro I e K tiveram suas produções no século XIV e carregam como característica principal – característica presente nos manuscritos italianos – a necessidade de conhecer aquele que elaborou as *cansós* que foram registradas. A autoria dessas *vidas*, assim como as *razós*, não é precisa; e o que sabemos está relacionado a de algumas *vidas* em que o biógrafo se identifica, como acontece com a *vida* de Bernard de Ventadorn, que é escrito pelo *troubadour* Uc de Saint -Circ. Portanto, acreditamos que a elaboração de todas as *vidas* presentes nos cancioneiros deve ter sido feita por várias mãos e todas compiladas para o registro do que foi esse movimento socio-cultural.

Ainda que versem sobre personagens diferentes, essas mãos variadas seguiram um parâmetro de informações sobre cada trovador. Essas informações separadamente nos trazem detalhes de hierarquia, localização da origem do poeta, uma descrição física e/ou psicológica, sua fonte de inspiração e seu leito de morte. Alguns textos detêm características específicas que não se repetem em outros trovadores, como é o caso de Guilherme IX que indica que teve uma filha muito importante, ou até mesmo de Bernard de Ventadorn que informa ser filho de um padeiro. Para uma melhor visualização destes pontos, elaboramos dois tipos de tabelas: a) Tabela com distinção hierárquica atualizada, região de onde advém o poeta e uma breve descrição de como o *troubadour* é iluminado em cada cancioneiro; e b) Tabela com as características individuais dos trovadores escolhidos.

Com essas tabelas, procuramos palavras-chaves presentes nos textos para justificar a diferença na representação imagética dos cancioneiros occitanos, ainda que tratando dos mesmos personagens.

¹⁸³ GUIMARÃES, Marcella Lopes. O gênero biográfico na Baixa Idade Média: cultura e poder. Apresentado no evento Mundos Ibéricos (2018). *No prelo*.

Tabela 2 – Tabela Geral

Personagens	Distinção	Localização	Representação no Cancioneiro I	Representação no Cancioneiro K
Guiherme IX	Duque da Aquitânia; Conde de Poitiers.	Vienna	Cavaleiro paramentado em posição de carga e com brasão em suas roupas	“Jogral” com chapéu, sem touca, com manto de pele.
Jaufré Rudel	Príncipe de Blaya	Gironde	Peregrino/Jogral nos braços da Condessa	Cavaleiro sem armadura
Bernart de Ventadorn	Filho de um servo do Castelo de Ventadorn	Corrèze	“Jogral” com chapéu, com touca, com uma túnica e um avental dupla-face.	“Jogral” com chapéu, com touca, com uma túnica e um avental dupla face.
Bertrams de Born	Castelão e Senhor de Autafort	Dordogne	Cavaleiro paramentado em combate/justa sem brasão	Cavaleiro paramentado
Arnault Daniel	Homem nobre	Dordogne	“Jogral” com chapéu, com touca, com uma túnica.	“Jogral” com touca, uma túnica e um avental dupla-face.

Fonte: Adaptado da *Bibliothèque National de France*.

Através desta tabela, fica claro que todas as personagens estavam localizadas na região ao Sul da França, e ao ajustarmos o foco, convergindo mais informações chegamos no Centro-Oeste deste Sul (Imagem 39). Notamos também que, Arnautz Daniel era nobre de origem (“gentil homem”), mas despossuído por alguma razão, então se torna e é representado como jogral; Bernard de Ventadorn tem origem humilde e foi representado também assim. Guilherme IX se destaca ao ser representado como um real nobre exercendo a arte do trovar no Cancioneiro K, prevalecendo seu lado intelectual e deixando de lado seu exercício na *melee*. Jaufré Rudel e Bertrams de Born são dois nobres que são representados como cavaleiros, contudo é de vasto conhecimento de Bertrams estava em constante busca e realização de batalhas, enquanto Jaufré teve maior mobilidade pelos territórios, havendo menos conflitos físicos que Bertrams, o que justifica o castelão estar paramentado e o príncipe não.

Cabe salientar que dentro desta aparência jogralesca presente em três personagens deve-se realizar uma interpretação diferenciada, pois, como afirma William Powell Jones¹⁸⁴:

(...) the jongleur, who was professionally an entertainer, and the troubadour, who was technically an inventor or composer of poetry and song. (...) The new troubadour craft came to demand certain fine qualities; its honours and its promise of high patronage attracted numbers of the more gifted jongleurs, some of the best of whom, we learn, were of the lower classes. (...) [I'd like] to present a picture of the social conditions of the early troubadours and to

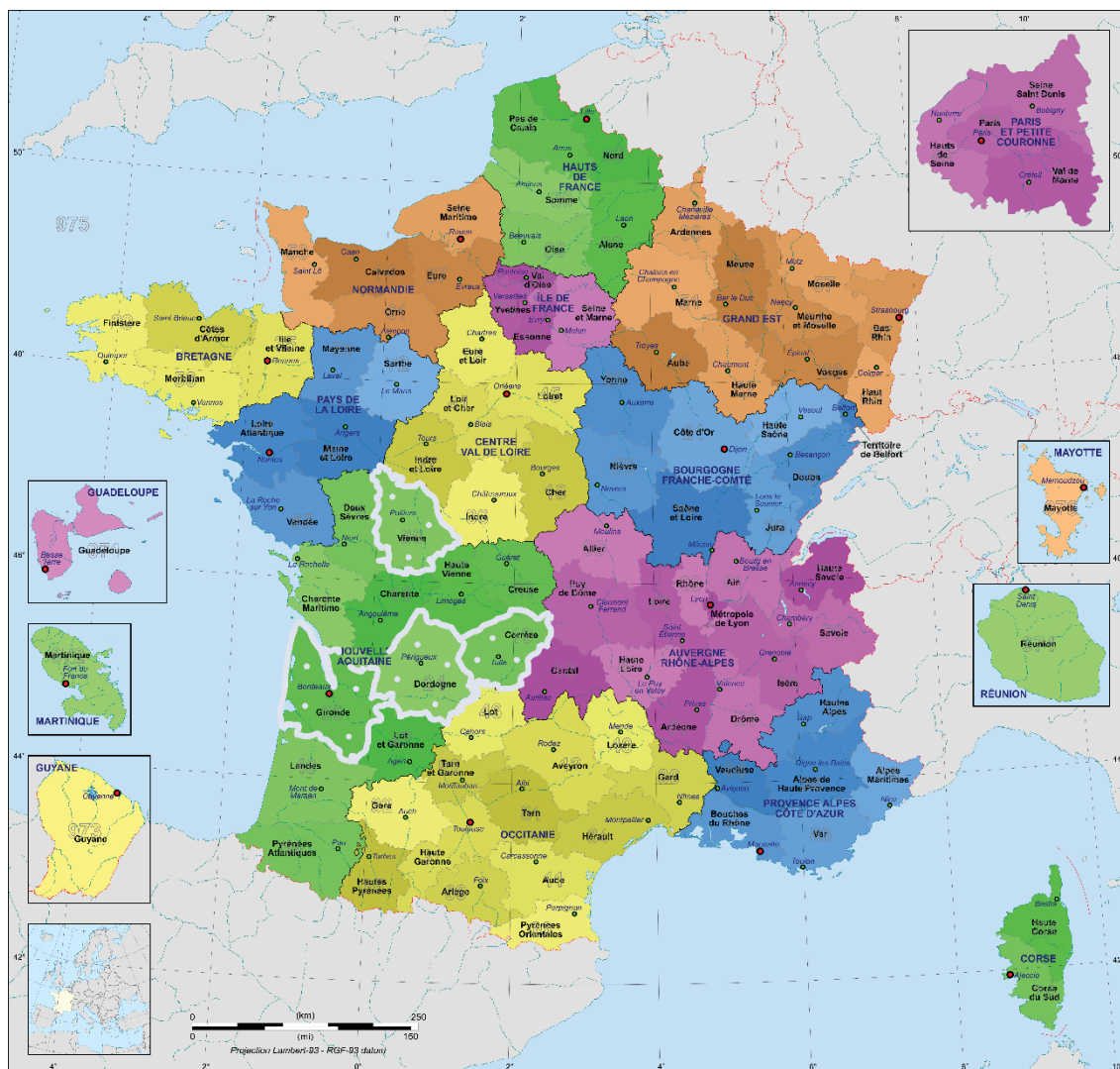
¹⁸⁴ JONES, W. The Jongleur Troubadours of Provence. *PMLA*. Nova Iorque, Vol. 46, No. 2, 1931, p.307-311.

show that most of them were first known as jongleurs before they were enabled by their genius to attain the rank of troubadour.¹⁸⁵

Portanto, devemos ver que estes cinco poetas escolhidos, assim como os que estão arrolados em ambos os cancioneiros, podem ter vivido momentos diferentes em suas vidas, mas que em algum momento foram reconhecidos como *troubadours* – ou seja, homens letrados, refinados, com posses e de certo prestígio – por isso todos se encaixariam dentro da temática de trovadores provençais.

¹⁸⁵ “(...) o *jongleur*, quem era profissionalmente o artista, e o trovador, quem era tecnicamente o inventor ou compositor de poesia e música. (...) O novo trabalho dos trovadores veio exigir certas qualidades; suas honras e sua promessa de alto patrocínio atraíram um grande número dos mais talentosos jongleurs, alguns dos melhores dos quais, aprendemos, eram das classes mais baixas. (...) [eu gostaria de] apresentar uma imagem das condições sociais dos primeiros trovadores e mostrar que a maioria deles era conhecida como jongleurs antes de serem habilitados por sua inteligência e criatividade a alcançar o posto de trovador.” JONES, 1931, p. 307.

Imagem 39 – Departamentos franceses dos poetas demarcados em branco



Fonte: Wikipedia. Com alterações realizadas pela autora. Disponível em:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/01/France_départementale.svg Acesso em: 16 de Maio de 2019.

As tabelas abaixo foram realizadas com o intuito de demonstrar o trânsito que ocorre dentro da elaboração da *vida* dos personagens do século XIII, em que há uma fuga de um *status* de herói ou santo, como acontece nas hagiografias e chega-se na apresentação do indivíduo e suas peculiaridades – ainda que com características *lato*.

Para confirmar tal afirmativa, foi feita uma análise abaixo para complementar a realizada no capítulo anterior, através do auxílio das palavras-chaves presentes nas *vidas* e destruídas nas linhas das tabelas.

Tabela 3 – Tabela individual de Guilherme IX

<i>Guilherme IX</i>	
Filho de ...	-
Região/ Castelo de ...	Região de Peitieu
Status	Conde, um dos maiores cortesãos do mundo
Descrição física	um dos maiores enganadores de mulheres, em armas, bom cavaleiro, sabia bem cantar
Descrição psicológica	pródigo nas manobras de sedução, sabia bem trovar
Mulheres/Inspiração	Duquesa da Normandia [Edite/Matilde da Escócia ¹⁸⁶]
Filhos	Teve um filho, que tomou por mulher a duquesa da Normandia, da qual houve uma filha que se tornou mulher de Henrique [II] da Inglaterra [Eleanor d'Aquitânia]
Morte	-

Fonte: Adaptado da *Bibliothèque National de France*.

O destaque que se dá a Guilherme IX no Cancioneiro I está na sua descrição física e social, valorizando ser um "bom cavaleiro", além de ser um "conde", o que justifica ser representado como um cavaleiro com a presença do brasão em sua armadura. Este brasão, supomos, ser a representação da nobreza, e não da região que governava, pois o escudo de armas desta região não ostentava essa heráldica.

O Conde de Poitiers é representado no Cancioneiro K valorizando a descrição psicológica e social, destacando o fato de ser "conde" como se vê através de suas roupas e a ideia de "saber bem trovar", estando representando como aquele que cantava e declamava as poesias que elaborou.

Tabela 4 – Tabela individual de Jaufré Rudel

<i>Jaufré Rudel</i>	
Filho de ...	-
Região/ Castelo de ...	Região de Blaya
Status	Homem gentil de grande nobreza e príncipe de Blaye
Descrição física	Estava moribundo, praticamente morto.
Descrição psicológica	-
Mulheres/Inspiração	Condessa de Tripoli [Odierna ou Melisendis]
Filhos	-
Morte	Morreu nos braços da Condessa de Tripoli

Fonte: Adaptado da *Bibliothèque National de France*.

A distinção de Jaufré Rudel no Cancioneiro I está na sua descrição física e em sua morte [ainda que fictícia], realçando o fato de estar “moribundo, praticamente morto” e o seu final “romântico” em que morre nos braços de sua amada. Trazendo uma

¹⁸⁶ Elabora-se que essa poderia ser sua inspiração, pois a mesma teria vivido entre (1080-1118), carregando o título da Duquesa da Normandia e por ser de conhecimento sobre a sua biografia que teria liderado uma corte literária e musical. Cf. HILTON, L. *Queen Consort*. Nova Iorque: Pegasus Book LLC, 2010, p. 42-48.

perspectiva para o viés da literatura e da idealização do amor e não para as características concretas do poeta.

No Cancioneiro K, a iluminura de Jaufré Rudel se prende à valorização do seu status de “príncipe de Blaye”, onde aparece montado em seu cavalo com uma roupa nobre, muito diferente da presente nos cavaleiros, iluminando uma pequena coroa acima de sua cabeça. Interpretamos que ainda que tenha feito uma grande colaboração na literatura occitana, sua figura como influente nobre da região sul possa ter sido o holofote deste cancionero.

Tabela 5 – Tabela individual de Bernard de Ventadorn

<i>Bernard de Ventadorn</i>	
Filho de ...	Servo que era Padeiro
Região/ Castelo de ...	Região de Limusino, Castelo de Ventadorn.
Status	Origem humilde
Descrição física	bonito e hábil
Descrição psicológica	cortês e com conhecimento [recebe um patrocínio do Visconde]
Mulheres/Inspiração	Viscondessa de Ventadorn [Margarida de Turenne]/ Duquesa da Normandia [Eleanor d'Aquitânia]/Condessa de Tolouse [Constancia da França]
Filhos	-
Morte	Morreu na Ordem de Dalon

Fonte: Adaptado da *Bibliothèque National de France*.

Em ambas as suas representações, a elaboração de suas vestimentas, o posicionamento de suas mãos de quem declama e as iniciais onde estão sobrepostos são semelhantes, sendo diferenciado pelas colorações presentes nas imagens, neste caso, o poeta parece ter recebido evidência na sua descrição psicológica de ser “cortês e portador de conhecimento”, dando relevo ao seu papel como compositor reconhecido que era protegido por nobres.

Tabela 6 – Tabela individual de Bertrams de Born

<i>Bertrams de Born</i>	
Filho de ...	-
Região/ Castelo de ...	Bispado de Perigord e Castelo de Autafort
Status	Castelão e Senhor de Castelo
Descrição física	bom cavaleiro, bom guerreiro e bom amante de mulheres
Descrição psicológica	sábio e eloquente
Mulheres/Inspiração	Richa entre Rei Henrique [II] da Inglaterra e seu filho [Ricardo Coração-de-Leão] e richa entre Rei Henrique da Inglaterra e o Rei da França [Filipe II Augusto]/ [em sua Razó fala-se da dama Maeut de Montanhac ¹⁸⁷]
Filhos	-
Morte	Se perdeu (?) – [Se entrega para a Ordem de Dalon ¹⁸⁸]

Fonte: Adaptado da *Bibliothèque National de France*.

¹⁸⁷ SPINA, S. *Op. Cit.*, p. 159-162.

¹⁸⁸ ZINK, M. *Op. Cit.*, p.190.

A notoriedade dada a Bertrams de Born no Cancioneiro I está em sua descrição física, em que é realçado ser um “bom cavaleiro” e um “bom guerreiro”, e sua iluminura o mostra em ação podendo ser uma batalha ou uma justa, pensamos na valorização do seu estímulo pela batalha, a necessidade de extrapolar o ideal de coragem e busca pela vitória.

Referente à sua representação no Cancioneiro K, o poeta aparece congelado, como se estivesse sendo o modelo para a iluminura, além de reforçar a descrição física como um “bom cavaleiro”, traz também a perspectiva do seu status de “castelão”, que também mostra que pode ser um nobre, mas de não tão alta posição nobiliárquica, pois não ostenta o mesmo padrão que Guilherme, ou ainda, não ostenta as cores de seu brasão, ou o próprio brasão, ou um adereço que possa referir a sua distinção, como acontece com Jaufré Rudel.

Tabela 7 – Tabela individual de Arnaut Daniel

<i>Arnaut Daniel</i>	
Filho de ...	-
Região/ Castelo de ...	Bispado de Perigord e Castelo de Ribairac
Status	Origem nobre, homem gentil.
Descrição física	-
Descrição psicológica	forte e complexo em suas rimas, abandona as letras
Mulheres/Inspiração	Senhora da Gasconha, mulher do Senhor Guilherme de Buonvila ¹⁸⁹
Filhos	-
Morte	-

Fonte: Adaptado da *Bibliothèque National de France*.

Arnaut Daniel detém a característica de uma “origem nobre” detalhada na iluminura do Cancioneiro I, quando as suas vestes, um túnica simples e uma mais curta de mesma cor, são bastante semelhantes a de Guilherme IX, contudo a sua representação apresenta três elementos diferentes, em que contamos com a presença da a) touca branca cobrindo parte de seu cabelo, b) um chapéu da mesma cor de sua roupa, mas diferente do que encontramos no Conde, e c) a ausência de uma manto. Ainda assim, comparado-se com a representação de Bernard de Ventadorn, parece ser mais elaborada.

Acreditamos que o destaque que foi dado no Cancioneiro K está na sua descrição psicológica de “abandonar as letras”, em que o poeta tem uma roupa semelhante com a de Bernard de Ventadorn – que sabemos ter uma origem humilde, contudo teria vivido em cortes de nobres muito importantes – com a diferença da ausência de um chapéu. Não sabemos se a pintura sofreu um desfalque nessa região,

¹⁸⁹ Não se conseguiu encontrar tal Senhor, muito menos o registro de sua senhora.

faltando-lhe o chapéu ou se está completa desse jeito. Acreditamos que suas vestes indicam uma representação do posicionamento de Arnaut como um jogral que serviu a nobres de alta hierarquia.

Ainda que de modo superficial, e contaminado através de suas *cansós* nas suas *vidas*, verificamos a presença de outros personagens históricos (boa parte identificados), assim como percebemos a mobilidade presente na existência de cada poeta. É destacada na narrativa de cada um a presença marcante de nobres em suas vidas, servindo como inspiração – positivamente ou não – ou até mesmo mecenas. Determinadas características foram encaixadas como possíveis descrição física e psicológica para facilitar a análise. Tal estudo elaborou hipóteses para preencher as lacunas presentes nas *vidas*.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após realizar a análise imagética dos *troubadours* escolhidos, decidimos aplicar semelhante metodologia a outros poetas igualmente presentes em ambos os Cancioneiros. O critério de escolha seguido foi o de identificar “modelos” de trovadores. Inicialmente pesquisamos através de seus títulos nobiliárquicos mais aparentes e, em seguida, foram feitas comparações entre as suas representações nos cancioneiros (tabela 8); quando esgotado, seguiu-se para as outras observações: a) como era a representação da mulher; b) outros dois critérios foram a procura pela imagem de cavaleiros muito divergentes em suas representações, assim de como seria um monje e os músicos em ambos os cancioneiros. Essa análise não foi feita com auxílio profundo das *vidas*, pois demandaria maior tempo e pesquisa.

Tabela 8 – Como se dão as representações imagéticas em cada cancioneiro

Personagem	Cancioneiro I	Cancioneiro K	Classificação Cancioneiro I	Brasão ou padrão	Classificação Cancioneiro K	Brasão ou padrão
Ademar lo Negro	138	124	Jogral	não	Cavaleiro sem paramento	não
Aimeric de Belenoi	125	111	Jogral	não	monge com hábito azul	não
Aimeric de Pégulhan	50	37	Jogral	não	Cavaleiro não paramentado	não
Aimeric de Sarlat	123	108	musicista (percussão)	não	jogral	não
Albert Cailla	189	175	jogral	não	não teve sua representação feita, só uma letra ornada com ouro	não
Albert Marques	155	141	Cavaleiro paramentado com lança e escudo	sim	Só tem sua vida descrita	não
Albertet	133	119	Musicista (alaúde?)	não	jogral	não
Arnault Daniel	65	50	Jogral	não	Jogral	não
Arnaut de Mareuil	46	33	Monge com Livro	não	monge com hábito branco	não
Augier (de Vianes)	190	175	jogral	não	não teve sua representação feita, só uma letra ornada com ouro	não
Azalais de Porcairagues	140	125	Domna de alto padrão (Senhora)	não	Domna de alto padrão (Senhora)	não
Bartolomeo Zorzi	98	82	Jogral	não	jogral	não
Berenguiet de Parazol	140	126	Cavaleiro Paramentado com lança	não	Cavaleiro pobre, roupas comuns	não
Bernart de Ventadour	26	15	Jogral	não	Jogral	não

Bertran de Born	174	160	Cavaleiro Paramentado com lança	não	Cavaleiro Paramentado	não
Bertran del Pojet	122	108	Cavaleiro Paramentado com lança	não	Cavaleiro não paramentado	não
Blacatz	108	94	Cavaleiro paramentado com lança	não	Cavaleiro não paramentado	não
Bonifaci Calvo	95	79	Jogral	não	jogral	não
Cadenet	113	98	Cavaleiro de Ordem (Hospitalários)	sim	Cavaleiro de Ordem (Hospitalários)	sim
Castelloza	125	110	Domna de alto padrão (Senhora)	não	Domna de alto padrão (Senhora)	não
Cercamon	133	119	Jogral/bobo da corte	não	Jogral	não
Comte de Poitiers	142	128	Cavaleiro Paramentado com lança	sim	Jogral	não
Comtesse de Die	141	126	Domna de alto padrão (Condessa)	não	Domna de alto padrão (Condessa)	não
Daude de Pradas	111	96	monge com hábito rosa	não	monge	não
Dauphin d'Auvergne	186	171	Cavaleiro Paramentado com lança	sim	nada [?]	[?]
Elias Cairel	106	91	jogral	não	Jogral	não
Elias de Barjols	130	116	Cavaleiro de Ordem (Hospitalários)	sim	monge	não
Elias Fonsalada	140	125	jogral	não	Jogral	não
Folquet de Marseille	61	46	Bispo	não	Bispo	não

Folquet de Romans	189	175	jogral	não	não teve sua representação feita, só uma letra ornada com ouro	não
Garin le Brun	159	145	Cavaleiro sem paramentos	não	Só tem sua vida descrita	não
Garins d'Apchier	191	177	cavaleiro paramentado com lança	sim	não teve sua representação feita, só uma letra ornada com ouro	não
Gaucelm Faidit	33	22	jogral cantando para uma dama	não	jogral cantando para uma dama	não
Gausbert Amiel	142	128	Cavaleiro paramentado com uma maça (escudo com brasão)	sim	Cavaleiro com lança e escudo (com brasão), mas sem todos os paramentos	sim
Gausbert de Puicibot	80	64	Monge com hábito branco	não	Monge com hábito branco	não
Gauseran de S. Leidier	142	127	Jogral com uma maça em punhos	não	Cavaleiro Paramentado com lança (escudo com brasão)	sim
Giraut de Borneil	14	4	Jogral com dois cantores atrás	não	Jogral com dois cantores atrás	não
Giraut de Salignac	195	180	jogral	não	não teve sua representação feita, só uma letra ornada com ouro	não
Gui d'Ussel	89	73	Cavaleiro paramentado com uma maça (escudo com brasão)	não	Cavaleiro sem paramento	não
Guilhem Ademar	104	88	Monge com hábito preto	não	Cavaleiro sem paramento	não
Guilhem de Balaun	111	96	jogral	não	jogral	não

Guilhem de Berguedan	192	178	Jogral interagindo com dois outros	não	Cavaleiro sem paramento	não
Guilhem de Capestang	105bis	89	Cavaleiro montado paramentado e com lança sendo visto de costas	não	Cavaleiro sem paramento	não
Guilhem de la Tour	131	117	Jogral	não	jogral	não
Guilhem de S. Leidier	78	62	Cavaleiro paramentado com lança (escudo com brasão)	sim	jogral	não
Guilhem Figueira	109	95	Jogral	não	monge com hábito marrom	não
Guilhem Magret	139	125	jogral que está jogando	não	Jogral	não
Guilhem Rainol	143	129	Cavaleiro paramentado com uma maça (escudo com brasão)	não	Cavaleiro sem paramento	não
Guiraudet le Roux	84	67	Jogral	não	Cavaleiro sem paramento visto de frente	não
Guiraut de Calanson	142	128	Jogral	não	jogral	não
Jaufre Rudel	121	107	Peregrino/Jogral desfalecido nos braços da Condessa	não	Cavaleiro nobre, sem armas e armadura	não
Jordan Bonel	121	107	Jogral	não	Jogral	não
Lanfranc Cigala	91	75	Jogral	não	jogral	não
Marcabrun	116?	102	página arrancada	não	jogral	não
Monge de Montaudon	135	121	Monge com um falcão e uma outra pessoa	não	Monge com um livro ou bíblia	não

Montagnagol [Montagna Çol]	124	110	musicista (harpa)	não	jogral	não
Peire Bremon	141	127	Cavaleiro paramentado com uma lança (escudo com brasão)	sim	Cavaleiro sem paramento	não
Peire Cardenal	164	149	Jogral	não	Jogral	não
Peire d'Alvergne	11	1	Jogral	não	jogral	não
Peire de Barjac	190	176	monge com hábito rosa	não	não teve sua representação feita, só uma letra ornada com ouro	não
Peire de Bussignac	190	176	Cavaleiro paramentado com lança e escudo	sim	não teve sua representação feita, só uma letra ornada com ouro	não
Peire de Maensac	107	93	Cavaleiro paramentado com espada	não	Cavaleiro sem paramento	não
Peire de Valeira	122	108	Jogral	não	jogral	não
Peire del Puoi	108	93	jogral	não	jogral	não
Peire Guilhem	110	95	nobre com vestes de uma ordem	sim	monge de hábito negro	não
Peire Milon	147	133	Jogral	não	Jogral	não
Peire Raimon	85	68	Jogral	não	Jogral	não
Peire Rogier	12	2	Jogral	não	jogral	não
Peire Vidal	39	27	Jogral	não	jogral	não
Peirol	56	42	Cavaleiro com lança e escudo (com brasão), mas sem todos os paramentos	sim	cavaleiro com lança, mas sem todos os paramentos	não

Perdigon	49	36	Musicista (violino)	não	Musicista (violino)	não
Pistoleta	137	123	jogral	não	jogral	não
Raimbaut d'Orange	143	129	Jogral	não	jogral	não
Raimon de Durfort	186	172	Cavaleiro paramentado com lança	não	Só tem sua vida descrita	não
Raimon de Miraval	67	52	Cavaleiro sem paramentos	não	Cavaleiro pobre, roupas comuns	não
Raimon de Salas	108	94	Jogral	não	jogral	não
Rainaut de Pons	153	139	Cavaleiro paramentado com lança e escudo	sim	Só tem sua vida descrita	não
Rambaut de Vaqueyras	75	60	Cavaleiro sem paramentos	não	Cavaleiro com lança, escudo nas costas e tiara, sem paramentos, visto de frente	não
Reis d'Aragon	108	94	Cavaleiro Paramentado com lança	sim	Cavaleiro Paramentado com lança	não
Ricas Novas	110	95	jogral	não	jogral	não
Richaut de Berbezil	87	71	Cavaleiro paramentado com lança (escudo com brasão)	sim	Cavaleiro paramentado com lança (escudo com brasão)	sim
Richaut de Tarascon	122	108	Cavaleiro Paramentado com lança	não	Cavaleiro não paramentado	não
Rons de Capdueil [Ponz de Capaduoill]	73	57	Cavaleiro Paramentado com lança	não	Cavaleiro Paramentado com lança	não
Sail de Scola	107	93	Monge de hábito branco	não	jogral	não

Savaric de Mauléon	152	138	Cavaleiro paramentado com lança e escudo	sim	cavaleiro sem paramentos	não
Sordel	123	109	jogral	não	jogral	não
Tomiers	191	176	cavaleiro paramentado com lança	sim	não teve sua representação feita, só uma letra ornada com ouro	não
Uc Brunenc	102	86	Monge com hábito branca	não	Monge de hábito azul lendo um livro	não
Uc de la Bacalaria	154	137	jogral	não	não tem imagem, nem vida, só suas poesias	não
Uc de S. Cyr	127	113	Cavaleiro nobre, sem armas e armadura	não	jogral	não
Ugo de Pena	140	126	jogral	não	jogral	não
Vicomte de S. Antonin	82	66	Cavaleiro com roupas de Jogral	não	jogral	não

Fonte: Acervo próprio baseado nos dados da *Bibliothèque National de France*.

Abaixo seguem as imagens selecionadas:

Figura 40 – Lo reis d’Aragon no Cancioneiro I – f. 108r



Fonte: Bibliothèque National de France.

Figura 41 – Lo reis d’Aragon no Cancioneiro K – f. 94r



Fonte: Bibliothèque National de France.

O rei de Aragão aparece no Cancioneiro I, de maneira semelhante com a de Guilherme IX, completamente paramentado, com o brasão que acreditamos ser da alta nobreza, e vestindo as cores de seu brasão. O cavaleiro parece estar realizando uma carga até o inimigo, expressando um imenso valor ao seu *status* e a sua presença no meio da guerra e conquistas, assumindo um ar épico. Sabemos que o rei de Aragão aqui representado é o Rei Afonso II¹⁹⁰, o Casto ou o Trovador (1157-1196) que tinha influências e interesses nas terras *occitanas*.

Sua iluminura no Cancioneiro K, igualmente traz como ponto alto a sua nobreza, destacando toda a sua armadura, sua lança, escudo e sua coroa. Seu cavalo não apresenta paramentos, o que nos fez pensar que o destaque não está para a sua atuação em campo, como acontece na anterior, e sim em sua posição de nobre na sociedade, sua pompa. A representação aqui parece-nos ser mais concreta.

Figura 42 – Comtessa de Die no Cancioneiro I – f. 141r



Fonte: *Bibliothèque National de France*.

¹⁹⁰ “Le Roi d'Aragon, celui qui trouva, se nommait Alphonse; il fut le premier roi qu'il y eut en Aragon (1);m il était fils de Raymond Bérenger, comte de Barcelone, qui conquist le royaume d'Aragon sur les Sarrasins. Il alla se faire couronner à Rome et il mourut en revenant, au bourg de S. Dalmas en Piémont. Son fils Alphonse fut fait roi; il fut père du roi Pierre, lequel fut père du roi Jacques.” BIBLIOTHÈQUE ROMANE, 1866, p.164.

Figura 43 – Comtessa de Die no Cancioneiro K – f. 126v



Fonte: *Bibliothèque National de France*.

A Condessa de Dia¹⁹¹ aparece nos cancioneiros com poses semelhantes, com cores diferentes em suas vestes, mas com os detalhes em seu cabelo diferentes. Os cabelos no século XII/XIII para mulheres nobres eram o meio de expressar a sua individualidade, contudo ao contrário do que acontecia no norte com muitos adereços que lhe cobriam os cabelos, o Sul mantinha o costume romano de mostrar os cabelos, contudo, os adereços que o acompanhavam indicavam o quão nobre a dama seria.

As mulheres vivenciaram situações diferentes na região francesa, como é bem explicado:

Entretanto, se no sul da França esse renascimento da mulher estimula um verdadeiro culto na poesia dos trovadores, no Norte a mulher não logra a mesma independência: nas canções de gesta, escritas para celebrar o espírito heroico e guerreiro da sociedade aristocrática do Norte, ela desempenha um papel acessório, de mero refrigério dos heróis cansados e dos prazeres do senhor. Estes só pensam nelas quando se sentem cansados de matar.¹⁹²

O Cancioneiro I parece não valorizar a figura feminina, mostrando-a de cabeça baixa, com excessivo acanhamento ou mesmo pedindo perdão pelo incômodo de trovar, um simples adorno que parece ser uma tiara de pérola, e seus sapatos nos são

¹⁹¹ “La Comtessa de Die était l'épouse de Guillem de Peitieu, qu'elle était dame belle et bonne, et qu'elle est tomée amoureuse de Rambaut d'Orange qui lui a inspiré maint beau poème.” MAKWARD, C.; COTTENET-HAGE, M., 1996, p. 199.

¹⁹² SPINA, 1991, p. 22.

mostrados, o que seria incomum para uma nobre da época. Enquanto no Cancioneiro K, a vemos pomposa e detalhada, com duas tiaras de pérolas e uma de ouro e jóias incrustadas, sua cabeça está erguida ao declamar, não parece estar passiva a situação. Sua roupa é tão comprida, que os pés não aparecem, o que seria um sinal de extrema riqueza, condizente com o título de Condessa.

Figura 44 – Monge de Montaudon no Cancioneiro I – f. 135r



Fonte: *Bibliothèque National de France*.

Figura 45 – Monge de Montaudon no Cancioneiro K – f. 121r



Fonte: *Bibliothèque National de France*.

O monge de Montaudon é representado no Cancioneiro I e K de forma nobre, muito pelo contrário, a letra maiúscula que acompanha suas iluminuras contém adornos elegantes e prolongados; contudo ambas parecem ser de momentos distintos de sua vida¹⁹³. Sabemos que foi um homem nobre que no meio de sua existência toma o caminho beneditino; realizava cansós e sirvantês e era deveras popular, a tal ponto de foi retirado do monastério em que vivia para servir à nobreza local, recebendo honrarias e presentes em retorno.

No Cancioneiro I, o clérigo é apresentado com as honras e agrados através da presença do falcão em sua mão, provavelmente dado pelo outro personagem na sua iluminura, realçando seu papel daquele que valoriza ou não nobre que o melhor presenteia, caindo assim no clamor popular. No Cancioneiro K, o encontramos mais velho, com um livro em suas mãos e seus pés descalços. Pensamos ser uma representação que reforça o ideal de clero voltado aos estudos e conhecimento, sendo um homem humilde (pelos pés descalços).

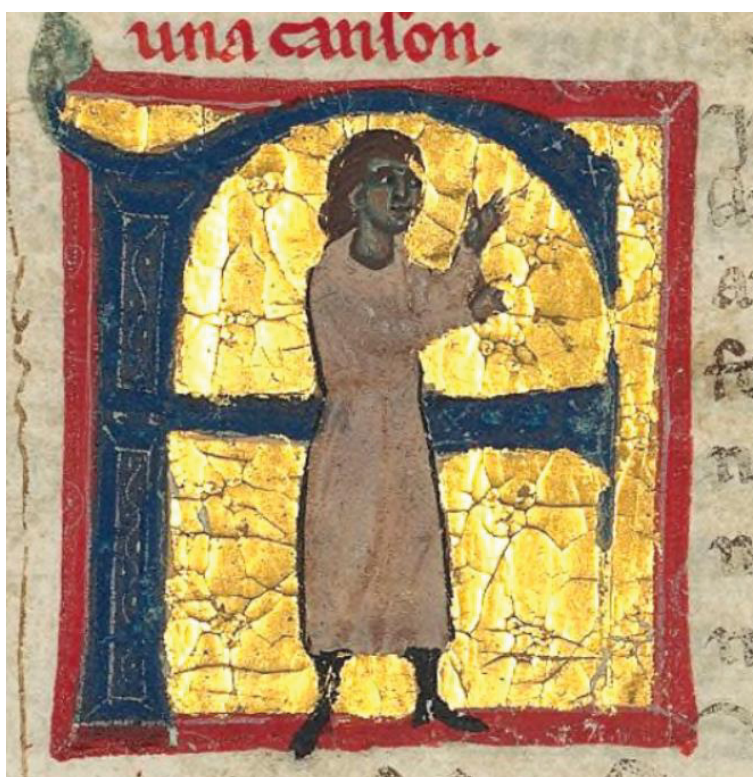
¹⁹³ “Le moine de Montaudon était du château de Vic, près d'Aurillac en Auvergne. Il était gentilhomme; on le fit moine dans l'abbaye d'Aurillac, et l'abbé lui donna le prieuré de Montaudon. il s'y conduisit bien et prit les intérêts de la maison. Pendant qu'il était au couvent, il composait des couplets et des sirvantes sur les nouvelles qui couraient dans ces contrées; et les cavaliers et barons l'emmenaient du couvent, lui faisaient beaucoup d'honneur et lui donnaient tout ce qu'il voulait; et lui apportait tout à son prieuré de Montaudon.” BIBLIOTHÈQUE ROMANE, 1866, p.125-127.

Figura 46 – Aimerics de Sarlat no Cancioneiro I – f. 123r



Fonte: *Bibliothèque National de France.*

Figura 47 – Aimerics de Sarlat no Cancioneiro K – f. 108v



Fonte: *Bibliothèque National de France.*

O relevo de Aimerics de Sarlat no Cancioneiro I mostra o poeta como um musicista reconhecido pelo seu instrumento de percussão que lembra um tambor, suas vestes são semelhantes com a de Arnaut Daniel sendo de cor vermelha, e não portando

nenhum chapéu. Seguindo caminho oposto, o Cancioneiro K traz o poeta declamando, sem a presença de seu instrumento. Sua *vida*¹⁹⁴ nos informa que começou como um jogral, mas que chegou a trovador.

E através de tais representações imagéticas, em conjunto com a leitura da *vida* dos trovadores através do livro da Bibliothèque Romane¹⁹⁵ chegamos a tais classificações:

Tabela 9 – Classificação elaborada pela autora e exemplos de poetas

<i>Classificação</i>	<i>Exemplos de Poetas</i>
Nobres tocados pela guerra, política e sátira	Bertrands de Born e Lo reis d'Aragon
Nobres não tão relevantes na Guerra	Jaufre Rudel e Viscomte de S. Antonin
Nobre que pertenceu a uma Ordem	Cadenet e Peire Guillem de Tolosa
Nobre que foi excluído da representação imagética	Dauphin d'Auvergne, Folquet de Romans
Mulher Nobre	Comtesse de Die, Na Castelloza, Azalais de Porcairagues
Cavaleiro Pobre	Berengiers de Palazol e Raimon de Miraval
Monge	Monge de Montaudon e Uc de Brunets
Bispo	Folquet de Marseille
Marcados pelo amor [podem ser nobres ou não]	Peire Vidal, Arnaut Daniel e Bernard de Ventadorn
Com instrumentos musicais	Montaigna Çot, Perdigon e Aimerics de Sarlat

Fonte: Adaptado da *Bibliothèque National de France*.

Portanto, a partir da análise das representações em conjunto com o conhecimento demonstrado por Sebastián Nadot¹⁹⁶ e Dominique Barthélemy¹⁹⁷ sobre os valores culturais do que seria a região da França¹⁹⁸ e discordando do posicionamento apresentado previamente por Camps através da ideia de "auterisation", concluimos com a hipótese de que os Cancioneiros Occitanos I e K representam a dicotomia político-socio-cultural presente nessa geografia.

¹⁹⁴ “Lord Aimeric de Sarlat was fom Perigord, from a rich town called Sarlat. And he became a minstrel, and he was very clever at reciting and at creating, and he became an inventor of poetry. But he composed only one song.” EGAN, 2019, p.?. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=VtmMDwAAQBAJ&pg=PP31&dq=the%20vidas%20of%20troubadour&hl=pt-BR&pg=PP1#v=onepage&q&f=false> Acesso em: 19 de Maio de 2019.

¹⁹⁵ Bibliothèque Romane. *Les Vies des Troubadours*. Paris: Magradoux, 1866. Disponível em: https://books.google.ca/books?id=4e1AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbg_summary_r#v=onepage&q&f=false . Acesso em: 18 de Maio de 2019.

¹⁹⁶ NADOT, S. *Le Spectacle des joutes*: Sport et courtoisie à la fin du Moyen Âge. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012, p.14.

¹⁹⁷ BARTHÉLEMY, D. La Grande Foire des tournois. *Les collections de L'Histoire*, nº 16, Paris, jul/2002, p.46.

¹⁹⁸ O torneio cavaleiresco ou também conhecido como justa, foi um esporte que era jogado na França na região ao norte da região do Loire e na região de Flandres. Se espalhando pela Inglaterra e Sacro Império Romano Germânico, seus participantes poderiam vir de diversas regiões, mas não vinham do Sul da França. A valorização do épico e do cavaleiro em batalha estava bem marcado nesta região.

Ainda que a encomenda dos cancioneiros esteja relacionada com a possibilidade de uma ostentação e influência dentro da sociedade, com a busca de uma valorização da memória dessas personagens e uma apresentação dos valores socio-culturais, fizemos uma extensão do raciocínio ao responsável pela encomenda da produção do Cancioneiro I: em que através da análise conjunta das *vidas*, *razós* e as iluminuras dos trovadores escolhidos, sugere-se uma releitura das personagens occitanas¹⁹⁹ através dos valores do norte²⁰⁰ – vitorioso na Cruzada Albigense na época de sua produção – ao mesmo tempo foi levado em consideração que se tratava de homens e mulheres do Sul, não mudando os trajes dos mesmos. Enquanto o Cancioneiro K, a encomenda teria sido feita de um núcleo que prezaria pelos valores sócio-culturais do sul²⁰¹, tentando mostrar mais cruamente se tal figura teria sido (muito) relevante para a alta sociedade occitana através da escolha de como eram representados, assim como as letras iniciais que abrigam as personagens, reforçando os valores e ideais socio-culturais; e assim englobou os mais marcantes trovadores da região, resultando na chave para a diferença entre as representações imagéticas. Portanto, essa pesquisa tem importância para o meio acadêmico por levantar uma hipótese historiográfica de viés cultural sobre a encomenda e a relação de poder do manuscrito para a sociedade medieval europeia, podendo futuramente ser comprovada ou complementar as hipóteses de outros autores.

Ainda que não conheçamos quem possa ter sido o comitente ou os possuidores do Cancioneiro I, suponhamos que tenham sido famílias presentes da região do Vale do Pó, e sendo portadores de uma riqueza maior, visto a maior quantidade de trovadores, e de páginas do manuscrito. Sabemos através das informações obtidas pela própria *Bibliothèque National de France*, que os mais antigos possuidores do Cancioneiro K seriam a Família d'Este – e a parte mais jovem da família estaria fixada no mesmo Vale do Pó, exatamente no lugar onde a produção do cancioneiro acontece – conhecidos como representantes da Casa dos Guelfos – os partidários do Papa –, que de fato seria uma justificativa plausível para que o manuscrito permanecesse nas mãos de bispos e da própria Biblioteca do Vaticano como um bem herdado, simbolizando não só mais capital sócio-cultural, mas também um símbolo de vitória sobre o que foi a antiga região do *Langue d'Oc* que dominou a França entre o século XI ao XIII.

¹⁹⁹ O Cancioneiro I detém um número maior de trovadores que o Cancioneiro K, o que seria outro modo de dizer os quão poderosos e ricos seria o encomendador, assim como teria maior embazamento para fazer a releitura.

²⁰⁰ O Norte valorizava o épico, guerreiro, fazendo da luta o seu tema capital.

²⁰¹ O Sul valorizava o sentimental, cortês, elegante, refinado, transformando a mulher no santuário de sua inspiração.

6 REFERÊNCIAS

“*À descoberta da Cor na Iluminura Medieval*”. Departamento de Conservação e Restauro. Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <https://www.dcr.fct.unl.pt/sites/www.dcr.fct.unl.pt/files/documentos/projectos/iluminura/introducao_cadernos_de_apoio.pdf>. Acesso em 15 Jan 2018.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia – Inferno*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2017a.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia – Purgatório*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2017b.

ANGLADE, J. Les miniatures de chansonnier provençaux. *Romania*, Paris, Tome 50, nº 200, 1924, p. 593-604. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1924_num_50_200_4610?q=chansonnier. Acesso em: 27 Jan de 2019.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARTHÉLEMY, D. La Grande Foire des tournois. *Les collections de L'Histoire*, nº16, Paris, jul/2002.

BASCHET, J. *A civilização feudal*. Do ano mil à colonização da América. São Paulo: globo, 2006.

BEC, Pierre. *La langue occitane*. Paris: Droz, 1986.

BETTINI BIAGINI, G. *La poesia provenzale alla corte estense: posizioni vecchie e nuove della critica e testi*. Pisa: 1981.

Bibliothèque Romane. *Les Vies des Troubadours*. Paris: Magradoux, 1866. Disponível em: https://books.google.ca/books?id=4e1AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r#v=onepage&q&f=false . Acesso em: 18 de Maio de 2019.

BLOGNA, Giulia. Gold in Book Binding. The origins of the craft. *Gold Bulletin*, vol. 15, n.1, 1982, p. 25-30. Disponível em:<<https://link.springer.com/content/pdf/10.1007%2FBF03216569.pdf>>. Acesso em: 01 ago. 2018.

BOUTIERE, J.; SCHUTZ, A. H. *Les biographies des troubadours*. Paris: éd. refondue, 1964.

BROWN, Michelle P. *Understanding illuminated manuscripts: a guide to technical terms*. [Malibu, California]: J. Paul Getty Museum; [London]: British Library, 1994.

BRUNEL, C. *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*. Paris: E. Droz, 1935.

CAMPS, Jean-Baptiste. École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques Les manuscrits occitans à la Bibliothèque nationale de France. *Rapport (relatório)*. Villeurbanne, Janeiro, 2010.

_____. Vocabulaire Du Texte, Vocabulaire De L'image : La Représentation Des Troubadours Dans Les Chansonniers Occitans A (BAV Vat. Lat. 5232), I (BnF Fr. 854) ET K (BnF Fr. 12473). 2009. 260 f. Dissertação (*Master II em Letras*). École Nationale de Chartes, Paris, 2009.

_____. Vidas et miniatures dans les chansonniers occitans A, I et K : un “double filtre métatextuel ” ?. HERICHE-PRADEAU, S. et PEREZ-SIMON, M. *Quand l'Image relit le texte*, Mar 2011, Paris, France. Presses Sorbonne Nouvelle, pp.201-219, 2013, p.3. Disponível em: < <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00824002> > Acesso em: 24 Jan 2018.

CANELLO, U. *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*. Itália: Max Niemeyer Editore, 1883. Disponível em:< <https://archive.org/details/lavitaeleopered00canegoog/page/n7> > Acesso em: 01 de maio de 2019.

CIRLOT, V. et al. *Antología de textos románicos medievales (siglos XII-XIII)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1984.

“*Chansonnier provençal [Chansonnier K]* ”. Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007960/f2.image> >. Acesso em: 01 dez de 2017.

CHARTIER, Roger. *A Aventura do Livro*. Do leitor ao navegador. São Paulo: UNESP, 1998.

_____. *A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: UNESP, 2014.

_____. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Algés, Portugal: Difel, 2002.

CHERRY, John. *Medieval Crafts: a book of days*. London: British Museum Press, 1993.

COSTA, Renata F. Um livro manuscrito do século XVIII. *Linguagem - Estudos e Pesquisas*, Goiás, UFG, Vol. 13, 2009, p. 123-138. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/272855285_UM_LIVRO_MANUSCRITO_DO_SECULO_XVIII. Acesso em: 01 Aug 2018.

D'ASSUNÇÃO BARROS, J. A Gaia dos Trovadores Medievais. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, EDUFSC, v. 41, n.1 e 2, p. 83-110, Abr/Out 2007.

D'ASSUNÇÃO BARROS, J. Os Trovadores Medievais E O Amor Cortês - Reflexões Historiográficas. *Alethéia*, Goiás, UFG, ano 1, vol. 01, n° 01, abril/maio de 2008.

DE BREUILL, G. *Chronique de Geoffroy Prieur de Vigemois*. Tulle: Mme.Veuve Detournelle, 1908. , Disponível online pelo Google Books: <https://books.google.com.br/books?id=FSMVAAAAQAAJ&hl=pt-BR&pg=PP7#v=onepage&q&f=false> . Acesso em: 30 de abril de 2019.

DE HAMEL, Christopher. *Scribes and illuminators*. Toronto, Buffalo: University of Toronto, 2013.

_____. *The British Library guide to manuscript illumination: history and techniques*. Toronto, Buffalo: University of Toronto, 2001.

DUBY, Georges. *Idade Média, Idade dos Homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *A Idade Média na França*. De Hugo Capeto a Joana D'Arc (987-1460). Rio de Janeiro: ed. Jorge Zahar, 1992.

_____. *História Artística da Europa*. A Idade Média. Tomo I. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002a.

_____. *História Artística da Europa*. A Idade Média. Tomo II. Editora Paz e Terra, 2002b.

_____. *História da Vida Privada*, 2. Da Europa Feudal à Renascença. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *O tempo das Catedrais*. A arte e a sociedade 880-1420. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

DUVERNOY, Jean. *Le catharisme: la religion des cathares*. Toulouse: ed. privat, 1976.

EGAN, M. *The Vidas of the Troubadours*. Abingdon: Rouledge, 2019. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=VtmMDwAAQBAJ&lpg=PP31&dq=the%20vidas%20of%20troubadour&hl=pt-BR&pg=PP1#v=onepage&q&f=false> Acesso em: 19 de Maio de 2019.

FAVORETO, Fabiana Pedroni. A Orquestração do Ornamento no Beatus de Facundus. 2016. 201 f. Dissertação (*Mestrado em História Social*). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3ª ed. Curitiba: Positivo, 2004.

FOLENA, Giancarlo. *Culture e lingue nel Veneto medievale*. Padova: libreriauniversitaria.it edizioni, 2015. Disponível em: < https://books.google.com.br/books?id=mf15CwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false > Acesso em: 07 fev de 2019.

GALVEZ, Marisa. *Songbook: How lyrics became poetry in Medieval Europe*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.

GAUNT, S.; KAY, S. *The Troubadours: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

GÉHIN, Paul (org.). *Lire le manuscrit médiéval: observer et décrire*. Paris: Armand Colin, 2005.

¹ GINZBURG, C. *Mitos, Emblemas, Sinais*. Moforlogia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GOUGAUD, H. *Poésie des troubadours*. Anthologie. Paris: Points, 2009.

GUIMARÃES, Marcella Lopes. Resenha de Les Troubadours. *Revista Alea*. Rio de Janeiro, v.16\2, p. 477-481, jul/dez 2014.

_____. Um mapa poético das Vidas e Razos do cancioneiro occitano. *Revista Portuguesa de Humanidades - Estudos Literários*, Portugal, v.21, n.-2, pp. 49-58, 2017.

_____. O gênero biográfico na baixa idade média: cultura e poder. *No prelo*. 2018.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HASKINS, Charles Homer. *The renaissance of the twelfth century*. Cleveland; New York: The World Publishing Company, 1955.

HILTON, L. *Queen Consort*. Nova Iorque: Pegasus Book LLC, 2010.

JEANROY, A. Les troubadours dans les cours de l'Italie du Nord aux XIIe et XIIIe siècles. *Revue historique*, tome 164, Paris, 1930, p. 1–26. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40944541>. Acesso em: 02 de Jan de 2019.

JONES, W. The Jongleur Troubadours of Provence. *PMLA*. Nova Iorque, Vol. 46, No. 2, 1931, p.307-311.

KENDRICK, Laura. *L'Image du troubadour omme auteur dans les chansonniers. Auctor et Auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*; actes du colloque tenu à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines (14–16 juin 1999), Paris, 2001, p. 508–519.

LABAL, Paul. *Los Cátaros*. Herejía y crisis social, Barcelona: Editorial crítica, 1988.

LE GOFF, J. *Heróis e Maravilhas da Idade Média*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2009.

_____. *Homens e Mulheres da Idade Média*. São Paulo: Estação Liberdade, 2013a.

_____. *Para uma outra Idade Média: tempo, trabalho e cultura no Ocidente*. Trad. Thiago de Abreu e Lima; Florêncio N. C. de Melo Sobrinho. Petrópolis: Vozes, 2013b.

_____.; SCHMITT, J.C. *Dicionário analítico do Ocidente medieval*. Vol. 1. São Paulo: Editora Unesp, 2017a.

_____.; SCHMITT, J.C. *Dicionário analítico do Ocidente medieval*. Vol. 2. São Paulo: Editora Unesp, 2017b.

LOYN, H. R. *Dicionário da Idade Média*. Tradução: Álvaro Cabral. Revisão técnica: Hilário Franco Júnior. Rio de Janeiro: Jorge Hazar Ed., 1997.

MAKWARD, C.; COTTENET-HAGE, M. *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française: de Marie de France à Marie NDiaye*. Paris: Karthala, 1996.

MEDEIROS, Eduardo Luiz de. De Filipe II A Filipe Augusto, Uma Análise Da Estruturação Do Poder Régio Nos Territórios Da Monarquia Francesa Entre Os Anos 1180 E 1223. Tese (*Doutorado em História*) – Departamento de História, Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2014.

MENDES, A. L. O trovar coroado de Dom Dinis: Modelo de racionalidade artística e identitária do trovadorismo galego-português. 2018. Tese (*Doutorado em História*). Setor de Ciências Humanas. Universidade Federal do Paraná, Paraná.

_____. Trovadores e Jograis: mester de identidade sociocultural. *Revista Vernáculo*, UFPR, Curitiba, n.35, 1º sem.2015.

MENEGHETTI, M.-L. *Il pubblico dei Trovatori, ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*. Turin: Einaudi, 1992.

MORGAN, Margaret. *The bible of the Illuminated Letters*. New York: Barron's, 2006.

MOISÉS, M. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MUZERELLE, Denis. Vocabulaire Codicologique: répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits avec leurs équivalentes em anglais, italien, espagnol. Sous le patronage du Comité International de Paléographie Latine. *Edition hypertextuelle*, version 1.1, 2002-2003. Paris: Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, 17 set. 2003. Disponível em: <
http://codicologia.irht.cnrs.fr/theme/liste_theme/212#tr-3037>. Acesso em: 12 Jan. 2018.

NADOT, S. *Le Spectacle des joutes: Sport et courtoisie à la fin du Moyen Âge*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012

“*Notices des manuscrits du département des Manuscrits et de la bibliothèque de l’Arsenal établies par la section romane de l’Institut de Recherche et d’Histoire des Textes (IRHT)*”. Disponível em: <
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1406683/f13.image>>. Acesso em: 14 dez. de 2017.

PARIS, B. *Mélanges de littérature française du moyen age*. New York: Burt Franklin, 1912.

PIROT, F. *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIIe et XIIIe siècles*. Barcelona: Real Academia de Buenas Letras, 1972.

“*Recueil des poésies des troubadours, contenant leurs viés, (...)*” Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: <
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8419245d/f312.image>>. Acesso em: 01 dez de 2017.

SMYTHE, B. *Trobador Poets*. Cambridge: In parentheses publications, 2000.

SPINA, S. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Edusp, 1991.

THOMAS, A. *Les manuscrits provençaux et français de Marc -Antoine Dominicy*. Romania, Paris, tome 17, nº 67, 1888, p. 401-416. Disponível em: <
https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1888_num_17_67_6017?q=Les+manuscrits+provençaux+et+français+de+Marc-Antoine+Dominicy>. Acesso em: 02 de jan de 2019.

TRAVERS, Claire. *Initiation enluminure*. Slovênia: Fleurus, 2013.

VLECK, Amelia. *Handbook of the Troubadours*. Center for Medieval and Renaissance Studies, UCLA, 1995.

“*Vocabulaire.*” Institut de recherche et d’histoire des textes. Disponível em: <
<http://vocabulaire.irht.cnrs.fr/pages/vocab2.htm>>. Acesso em: 11 Jan 2018.

WOOLNOUGH, Charles. *The Whole Art of Marbling*. As applied to paper, book edges, etc. London : George Bell and Sons, 1881. Disponível em: <
<https://archive.org/details/wholeartofmarbli00wool>>. Acesso em: 01 ago. 2018.

ZERNER-CHARDAVOINE, Monique. *La croisade albigeoise*. Coll. Archives, Paris: Gallimard, 1979.

ZINK, M. *Les troubadours*. Une histoire poétique. Paris: Perrin, 2013.

ZINELLI, F. Sur les traces de l'atelier des chansonniers occitans IK: le manuscrit de Vérone, Biblioteca Capitolare, DVIII et la tradition méditerranéenne du Livres dou Tresor., *Medioevo Romanzo*, n° 31, 2007.

ZUFFEREY, François. *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*. Genève: Droz, 1987.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. A "Literatura" medieval. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.